834Au28
DS44

DEPARTMENT

Sebrecht

Berthold Auerbach's

dramaturgische Studien.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS.

GERMANIC
DEPARTMENT

# BERTHOLD AUERBACHS
# DRAMATURGISCHE STUDIEN

---

INAUGURAL-DISSERTATION

VERFASST UND DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

KGL. BAYER. JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT WÜRZBURG

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VORGELEGT AM 19. APRIL 1912

VON

FRIEDRICH SEBRECHT
AUS LEIPZIG.

---

WÜRZBURG
KÖNIGL. UNIVERSITÄTSDRUCKEREI H. STÜRTZ A. G.
1912.

REFERENTEN:

HERR PROFESSOR DR. HUBERT ROETTEKEN

UND

HERR PROFESSOR DR. OSKAR BRENNER.

834 Au 28
I 544

HERRN PROFESSOR

FERDINAND GREGORI

INTENDANTEN DES GROSSHERZOGL. HOF-
UND NATIONALTHEATERS ZU MANNHEIM

IN VEREHRUNG UND DANKBARKEIT

ZU EIGEN.

# VORWORT.

Fast jeder Stoff birgt für die wissenschaftliche Untersuchung irgend ein Spezialproblem. Bei den dramaturgischen Bestrebungen Auerbachs ergab sich ein solches in der auffallenden Tatsache, daß Auerbach in seinen Studien tiefer gehende dramaturgische Fachkenntnisse zeigt, im eigenen dramatischen Schaffen aber nur Mißerfolge erlebte. Die Dramen selbst werden in meiner Arbeit nur in ihren Beziehungen zu den Studien, und soweit es zur Lösung jenes Problems erforderlich ist, berücksichtigt. Sie ausführlicher oder gar speziell zu behandeln, wäre meines Erachtens nicht ersprießlich, da sie, wie ich im Laufe meiner Untersuchung klar erkannte, an Wert den Studien ungleich nachstehen, und ein solches näheres Eingehen schließlich doch nur auf eine erneute Kritik hinauslaufen würde.

Für den ersten Hinweis auf die dramaturgischen Studien Auerbachs bin ich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Albert Köster in Leipzig verpflichtet. Weiterhin fühle ich mich Herrn Prof. Dr. Roetteken in Würzburg für seine gütigen Bemühungen, sowie für verschiedene wertvolle Winke dankbarst verbunden. Mit warmem Danke sei ferner derer gedacht, die so liebenswürdig waren, durch Mitteilungen meine Studie zu fördern; hier sind zu nennen: Herr Justizrat Eugen Auerbach in Berlin, Herr Geheimer Intendanzrat Ludwig Barnay in Hannover, Herr Dr. Anton Bettelheim in Wien, Herr Dr. Ernst Devrient in Leipzig, Herr Prof. Dr. Hans Devrient in Weimar, der die große Freundlichkeit hatte, mir Auszüge aus den Tagebüchern Eduard Devrients mitzuteilen und ungedruckte Briefe Auerbachs anzuvertrauen, Herr Prof. Dr. Max Dessoir in Berlin, Herr Geheimrat Prof. Dr. Güntter in Stuttgart, Herr Prof. Dr. Max Herrmann in Berlin, Herr Dr. Heinrich Hubert Houben in Leipzig, der Verlag von Keil ebendort, Herr Oberlehrer Dr. Schmidt (Oberlößnitz) in Lyck und Herr Wilhelm Wolters in Dresden. Möchte meine Arbeit solcher Bemühung nicht unwert sein!

*Friedrich Sebrecht.*

# Literatur-Verzeichnis.

Vornehmlich benutzte Werke:

## I. Schriften Auerbachs.

Gesammelte Schriften. Cotta, Stuttgart 1858.
Schriften. Cotta, Stuttgart o. J.
Andree Hofer, Geschichtliches Trauerspiel in 5 Aufzügen. Leipzig, Wigand. 1850.
Der Wahrspruch, Schauspiel in 5 Akten. Leipzig, Weber. 1859.
Unterwegs, Kleine Geschichten und Lustspiele. Berlin 1879.
Dramatische Eindrücke. Aus dem Nachlasse, herausgegeben von Otto Neumann-Hofer. Cotta, Stuttgart 1893.
Deutsche Blätter. Beilage zur Gartenlaube. Leipzig, Keil. 1862—64.
Deutsche Abende. Neue Folge. Cotta, Stuttgart 1867.
Tausend Gedanken des Collaborators. Berlin 1875.
Zur Genesis des Nathan. 1881 im Selbstverlage.

Aufsätze im:

Neuen Dresdener Journal 1850.
Morgenblatt. Cotta, Stuttgart 1858.
Salon X. (1872).
Marbacher Schillerbuch I, 1905. (Veröffentlichung A. Bettelheims.)

Briefe:

Briefe an seinen Freund Jakob Auerbach. Frankfurt a. M. 1884.
Fleischers Deutsche Revue 1890 (an Ludwig Dessoir).
Nord und Süd 42 (an Wilhelm Wolfsohn).
Ungedruckte Briefe an Eduard Devrient.

## II. Schriften über Auerbach.

Anton Bettelheim, B. Auerbach. Cotta Nachf., Stuttgart und Berlin 1907.
Erich Schmidt, Charakteristiken I, 2. Aufl. Berlin 1886.
Nation 1889: A. Bettelheim, der Nachlaß B. Auerbachs.
Zeitgeist 1909, Nr. 48—50. A. Bettelheim, Auerbach und Anzengruber.
Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1893.
Jahresberichte für Neuere Deutsche Literaturgeschichte, 1893.
Deutsche Rundschau XXX.

## III. Ältere ästhetische und dramaturgische Schriften.

Hamburgische Dramaturgie, in Lessings sämtl. Schriften, Lachmann und Muncker IX u. X. Stuttgart 1894.
Hegels Werke. Vollständige Ausgabe X, 2. Auflage. Berlin 1843.
Dramaturgische Blätter von L. Börne. Gesammelte Schriften I, 3. Aufl. Stuttgart 1840.
Prutz, Literarhistorisches Taschenbuch 1843/44.
Adolf Stahr, Oldenburgische Theaterschau. Oldenburg 1845.
Hiecke, Shakespeares Makbeth, erläutert und gewürdigt. Merseburg 1846.
Ed. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1848), Neudruck. Berlin 1905.
Gervinus, Shakespeare. Leipzig 1849/50.
Theaterbriefe von K. Immermann, herausgegeben v. G. zu Putlitz. Berlin 1851.
Hermann Hettner, Das moderne Drama. Braunschweig 1852.
Fr. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen III, 2. Stuttgart 1857.
Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 2. Stuttgart 1861.
Grenzboten 1853 u. 1861.
Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. Leipzig 1863.
O. Ludwig, Shakespearestudien, herausgegeben von M. Heydrich. Leipzig 1872. (Wegen der chronologischen Anordnung der Ausgabe von Stern hier vorzuziehen.)

## IV. Über einzelne Beziehungen:

Adolf Stern, Hermann Hettner. Leipzig 1885.
Otto Ludwig, Gesammelte Schriften. Leipzig, Grunow. 1891.
Heinrich Laube, Gesammelte Schriften, Bd. 25, Hesse. Leipzig 1908.
Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte VIII: H. Laube.
Ludwig Barnay, Erinnerungen. Berlin 1903.
Heinrich Houben, Emil Devrient. Frankfurt a. M. 1903.
Briefwechsel zwischen Eduard und Therese Devrient, Stuttgart [1909].
Auszüge aus den Tagebüchern Eduard Devrients.
Mitteilung Ludwig Barnays an den Verfasser vom 25. IV. 1911.
Bächtold, Gottfried Kellers Leben. Berlin 1894.
Preitz, G. Kellers dramatische Bestrebungen. Marburg 1909.

## V. Moderne Werke:

Hubert Roetteken, Poetik I. München 1902.
Max Dessoir, Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. München 1906.

Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 2. umgearbeitete Auflage. München 1906.
Johannes Volkelt, Ästhetik II. München 1910.
Alfred Freih. v. Berger, Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles, in Aristoteles Poetik. Gomperz, Leipzig 1897.
Karl Lamprecht, Zur jüngsten deutschen Vergangenheit I. 1. und 2. Auflage. Freiburg 1905.
Georg Fuchs, Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel. München 1911.

## VI. Dramen:

Aus kritischen Gründen gelesen wurden fast alle von Auerbach besprochenen Dramen; zu unmittelbarer Verwendung kommen hier nur:

Iffland, Die Jäger. Berlin 1785 und Leipzig 1859.
Gutzkow, Ella Rose, Manuskriptdruck Dresden (1856) sowie Leipzig 1863.



# Inhalts-Übersicht.

## B. Erwägungen über die Dramaturgie Auerbachs.



## Abkürzungen.

A.: Auerbach.
Brf. a. Jak.: Brief an Jakob.
D. E.: Dramatische Eindrücke.
Dtsche. Abde. N. F.: Deutsche Abende, Neue Folge.
Dtsche. Bl.: Deutsche Blätter.
Ged. d. Coll.: Tausend Gedanken des Collaborators.
Ges. Schr.: Gesammelte Schriften 1858.
Grzb.: Grenzbote.
L.: Otto Ludwig.
Marb. Schb.: Marbacher Schillerbuch.
Mbl.: Morgenblatt.
N. Dr. J.: Neues Dresdener Journal.
Sal.: Salon.
Tgb.: Tagebuch.
*: Anmerkungen.

NB. Bei Zitaten werden nur Namen der Autoren und Seitenziffern angeführt; die vollständigen Titel finden sich nur im Literaturverzeichnis.

# EINLEITUNG.

## Äußerer Entwicklungsgang Auerbachs als Dramaturgen.

§ **1.** Vier Stadien der dramaturgischen Entwicklung Berthold Auerbachs lassen sich leicht unterscheiden. Die Jahre bis etwa 1850 gehören der dramaturgischen Kindheit A.s. Er versucht sich im Drama ohne irgend welche tiefer gehende Kenntnis der dramatischen Technik, wenig bekümmert um kritische Skrupel, im naiven Glauben an sein Können. 1850—61 sind die Jahre eifriger Studien und bewußteren Schaffens unter strengerer kritischer Kontrolle. Dann folgt eine Periode, bis etwa 1875 reichend, in der die dramaturgischen Interessen vor anderen Aufgaben auffallend zurücktreten, bis dann 1875 die Studien von neuem lebhaft einsetzen und auch die Produktion sich wieder regt. Diese letzte Periode (1875—81) bezeichnet eine völlig neue Entwicklungsrichtung der Anschauungen A.s.

§ **2.** An der Bewegung des jungen Deutschland nahm A. nicht unmittelbar Teil. Er war keiner der Verfehmten. Aber der frisch dahinstürmende Geist ging auch auf ihn über, nur daß er durch A.s harmonischer angelegtes und weniger streitbares Temperament gedämpft wurde (vergl. A.s „Das Judentum und die neueste Literatur“ 1834). Eifrig hatte er die Schriften Börnes und Menzels gelesen; die Idee, daß die Kunst in reger Wechselwirkung mit dem Zeitbewußtsein, dem Leben der Gegenwart stehen solle, die Richtung zum Realismus hin, die hieraus für die Form sich ergab, das waren Anregungen, die A. vom jungen Deutschland empfing und die zeitlebens in ihm nachwirkten. Jene Zeit mit ihrer Neigung zur Reflexion, die bei

den Romantikern noch in intuitivem Erfassen sich äußerte, beim jungen Deutschland aber sich nach der Seite der Wirklichkeit hin ausbildete und sich zu einer reichen, aber trockenen Gedankenproduktion ernüchterte, begünstigte andererseits A.s angeborene Anlage zum Reflektieren in einer Weise, daß die Reflexion später oft A.s dichterische Produktion überwucherte.

Was trieb nun A. zum Drama? Wohl kaum war es eine elementare innere Nötigung, gerade dramatisch sich zu äußern, eher wohl die Erwägung, daß die Bühne die geeignetste Stätte sei, auf weitere Kreise zu wirken und sich einen literarischen Namen zu machen. Auch Gutzkow, mit dem A. damals bereits in Fühlung getreten war, wandte sich um die gleiche Zeit dem Drama zu. Schon in früher Jugend war A.s Sinn durch einen Freund, den späteren Pfarrer Kausler, auf das Drama gelenkt worden. Kausler, ein verborgenes Talent, trug dem Freunde im Schatten der Schwarzwaldtannen ganze Dramen, die er gedichtet hatte, aus dem Gedächtnis vor. Auch A. selbst plante in jener Zeit eine „Deborah", einen „Hermann der Cherusker"; das waren Gymnasiastenträume! Seine kritischen Anfänge (Zeit f. d. eleg. Welt 1834, Europa 1838/39) führten ihn als Literatur- und Theaterrezensenten in neue Berührung mit dem Drama. Am 8. V. 39 berichtet er an Jakob: „Das, was mir sonst gleichgültig war, ist noch das Einzige, was mich anspornt, im Drama möchte ich etwas leisten, ich glaube, ich habe Talent dazu, ich habe mehrere Stoffe, Sands Tod ist ein Stoff, der mich schon lange beschäftigt, es gäbe eine Art von deutschem Hamlet oder dergleichen . . .". Weitere Tragödienpläne nennen die Bausteine 1836—40 (vergl Bettelheim S. 136): „Winckelmanns Tod", „Alexander Puschkin", „Witwe von Fondi". Zugleich war ein gänzlich mißlungenes Lustspiel „Ultimo" entstanden, von dem A. höchst naiv meldet, Freunde hätten von einer Aufführung abgeraten, weil es „zwar bühnengerecht, aber dem Publikum nicht mundgerecht" sei. Sands Tod blieb ein Entwurf. Dafür schrieb A. 1840 außer dem Roman „Dichter und Kaufmann" ein anderes Drama, „Oskar" betitelt, das er 1843 unter dem Titel „Alfred oder der Schwur" umgestaltete, ohne freilich die erhoffte Aufführung im Burgtheater zu erreichen. Nicht nur die Ausführung, auch der Inhalt war ein Fehlgriff (vergl. Bettelheim

S. 139). Dafür blühten ihm jetzt Erfolge auf anderem Gebiete. Seine Schwarzwälder Dorfgeschichten waren erschienen und machten ihm einen Namen. Der Mißerfolg im Drama auf der einen und jener glänzende Triumph auf der andern Seite, ferner seine redaktionelle Tätigkeit für den „Gevattersmann", und vor allem wohl die hieraus folgende Erkenntnis seiner ureigensten Gabe, das Volk und seine Sitten zu schildern, gleich Hebel bildend und fördernd auf dieses zu wirken, alles das ist wohl als Ursache dafür zu erkennen, daß A. erst 1849 einen neuen Wurf im Drama wagte. Es wurde dies fast naturgemäß ein Drama, das eine Volksbewegung behandelte, nämlich die Darstellung der Tiroler Erhebung von 1809, „Andre Hofer" betitelt. A. entrichtete hiermit dem herrschenden historischen Drama seinen Tribut; die Ereignisse von 48 mögen bei der Konzeption mitgewirkt haben. Der Stoff lag ihm sicher viel besser als die früheren. Auch trat er nicht völlig unvorbereitet an sein Werk. Wir wissen, daß er im Revolutionsjahr in der „Hamburgischen Dramaturgie" gelesen hatte (vergl. Bettelheim S. 221). A. war 1849 nach Dresden übergesiedelt und in rege Beziehung zu Eduard Devrient getreten, der A. auf die technischen Mängel seines „Hofer" hinwies und ihm, wie seine Tagebücher zeigen, mit unermüdlichem Eifer bei der Umgestaltung fachmännische Hilfe bot. Devrient erkannte „große Schönheiten" an, „nicht nur in den Bauerncharakteren, nein auch in den Vornehmen gedankenreich, voll Feinheit und Schärfe . . .", aber „alles flieht auseinander, ist dialogisiertes Epos" (Tgb. v. 21. XI. 49). Im Januar 50 trat ihm noch Gustav Freytag als sekundierender Arzt zur Seite. Doch trotz aller Bemühungen wurde nichts Rechtes aus diesem Sorgenkind.

§ 3. Nunmehr war A. auf seine dramatischen Gebrechen aufmerksam geworden. Er erkannte jetzt die Notwendigkeit strenger technischer Grundlagen; er wußte, wie schwer es seinem Naturell fiel, „das Episodorische und Kleinmalerische zu vermeiden . . ." (vgl. Brf. a. Jak. v. 14. I. 50 u. 10. III. 50). Zuversichtlich gestand er Jakob am 31. III. 50: „ . . . ich mußte die ganze Technik neu lernen, ich habe sie noch nicht ganz los, aber ich hoffe doch ein gut Stück davon". Im Januar 1850 war er durch Devrient mit Otto Ludwig bekannt geworden, A.

der gefeierte Dorfschriftsteller mit dem 36jährigen Unbekannten, der damals der Erstaufführung seines „Erbförsters" entgegensah; bald verband ihn mit Ludwig die innigste Freundschaft (vergl. Brf. v. 7. V. a. Jak.). Mit Ludwig teilte er den tiefen ethischen und künstlerischen Ernst und andererseits die Neigung zur Reflexion, die nur bei jenem mehr in grüblerischer Gründlichkeit, bei A. mehr in der Mannigfaltigkeit der Beobachtungen sich äußerte; es war natürlich, daß L. einen starken Einfluß auf A. auszuüben vermochte. Gemeinsam mit ihm, dem an dramatischer Begabung und technischer Kenntnis weit Überlegenen, strebte A. nun tiefer in die Geheimnisse des dramatischen Schaffens einzudringen, und besonders Shakespeare galt als Muster. Vereinzelte Urteile über die „Jungfrau von Orléans" und über „Tell" (Brf. a. Jak. v. 25. IV. 50), eine Besprechung des „Erbförster" im N. Dr. J. (14. IV. 50) verraten bereits A.s Beschäftigung mit dramaturgischen Fragen und seinen erwachten kritischen Sinn, ohne daß freilich ein scharfer Blick für das spezifisch Dramatische zu bemerken ist. Neue Anregungen bot die 1852 erschienene Abhandlung „Das moderne Drama" von Hermann Hettner, mit dem A. seit seiner Heidelberger Zeit (1849) auch in persönlicher Fühlung stand. A. verkehrte in Dresden in einem geistig ungemein regsamen Künstlerkreis, dem berühmte Musiker und Bildhauer und die Dramatiker Wolfsohn und Gutzkow angehörten. Da wurde nach den Vorstellungen im Hoftheater lebhaft über das Gesehene debattiert. Dem Dichter Wolfsohn insbesondere rühmt A. eine „seltene Meisterschaft in der Darstellung der literarischen Dinge" und „ein seltenes Eindringen in das eigentlich Dramatische" nach (Sal. X. S. 3). Die Briefe A.s an Wolfsohn zeugen von ihrem intimen Gedankenaustausch. Nicht weniger herzlich waren die Beziehungen zu dem genialen Schauspieler Dawison. Von ihm sagte A. (Sal. X. S. 3): „Er hatte viel aus sich selbst gedacht und studierte dabei eifrig die Betrachtnahmen anderer. Zu dem Buch von Gervinus über Shakespeare machte er die eindringlichsten Bemerkungen". „Wir haben große Stunden miteinander gelebt, es ist eine Urmacht in ihm, die alles neu bewältigt . . .", schreibt A. später (14. X. 67) an Jakob, als Gerüchte auftauchten, daß Dawison dem Wahnsinn verfallen sei.

Von einer tiefern Einwirkung Gutzkows auf A. kann dagegen keine Rede sein, da das Verhältnis der beiden infolge natürlicher Gegensätze sich bald äußerst peinlich gestaltete. Auch seine Bekanntschaft mit Emil Devrient, dem Freunde Gutzkows, blieb naturgemäß äußerlich, zumal da A. in intimen Beziehungen zu Eduard Devrient und Dawison stand, und das Verhältnis zwischen diesen und Emil Devrient ziemlich gespannt war. So folgte, gründlicher vorbereitet, 1854 ein neues Drama „Der Wahlbruder". Aus einem auf Devrients Rat ausgemerztem episodischen Motiv im „Hofer" bildete sich dieses Werk (Brf. a. Ed. Devrient v. 12. X. 55), und ist sicher der gelungenste Versuch A.s A. behandelte darin ein hochmodernes soziales Problem: Die Unmöglichkeit eines fast unschuldigen Sträflings, nach Verbüßung seiner Haft in einem ehrlichen Berufe unterzukommen. Leider wurde dieses Motiv von einem zweiten in ungünstiger Weise gekreuzt. In fünf Tagen schrieb A. das Stück mit fliegender Feder; Dawison, dem er es wenige Tage darauf vortrug, fand es nicht nur „bühnengerecht", sondern glaubte an eine starke Wirkung. Zurückhaltender urteilte Devrient, der 1852 als Intendant nach Karlsruhe berufen worden war und dem A. es dorthin sandte: „wieder unreif, nicht durchgearbeitet, die sittliche Idee des Stückes nicht entwickelt" (Tgb. v. 24. I. 55). Auch die auf seine Vorschläge hin vollzogene Umarbeitung, die A. im Oktober 55 vollendete, befriedigte ihn nicht. Ein neuer dramatischer Plan, von dem A. am 16. XII. 55 an Jakob berichtet, kam nicht zur Ausführung. Anstatt dessen führte ihn die erneute Erkenntnis dramatischer Unzulänglichkeit dazu, sich noch intensiver mit dem Studium des Dramas zu befassen, und so setzen mit dem 2. X. 55 dramaturgische, tagebuchartige Aufzeichnungen ein, womit er dem Vorbilde Ludwigs folgt. Daß er bereits über technische Vorkenntnisse nunmehr verfügte, beweisen seine ersten Niederschriften. Rasch folgen diese Aufzeichnungen aufeinander (2. X. 55 „Macbeth", 6. „Jäger", 10. „Iphigenie", 11. „Egmont", . . . 15., . . . 26., . . . 28. usw.). Unterbrechungen besagen nicht allzu viel, da mit Gewißheit Material verloren oder unzugänglich ist. So spricht A. gelegentlich in einem Brief an Jakob (v. 9. IV. 73) von „weitläufigen Studien zu Lear", womit er den bescheidenen

Abschnitt in den D. E. nicht meinen kann (vergl. Brf. a. Dessoir v. 5. VI. 64), ebenso (Brf. a. Jak. v. 29. X. 73) von einer Aufzeichnung über „Tasso" und (Brf. a. Jak. v. 13. X. 81) über die „Jungfrau von Orléans". Alles fehlt. Am stärksten fühlbar, zumal in technischer Hinsicht, macht sich der Einfluß Otto Ludwigs. Manches weist auf Hettner und Hegel zurück. Hie und da spürt man die Lektüre Lessings. Auch andere minder bedeutende Einwirkungen sind zu bemerken. 1858 verfaßte A. ein Essay über Molières „Geizigen" und eine weitläufige Studie über Lessings „Nathan", die beide im Cottaschen „Morgenblatt" erschienen. Auch den „Wahlbruder" arbeitete A. nochmals um und gab ihm den Titel „Der Wahrspruch". Am 16. III. 58 urteilte Devrient über diese Umgestaltung in einem Brief an Therese D. folgendermaßen: „Das Stück ist eine seiner besten Arbeiten, was Charaktere und Gedankeninhalt anbetrifft, aber die Monotonie der wilden Kläglichkeit, des Grimmes gegen die gesetzliche Ordnung . . . macht doch die Aufführung nicht wohl möglich", und am 18. III.: „Man wird des Dinges im 2. Akt schon überdrüssig." Dennoch wurde das Stück im Februar 1859 in Weimar gegeben. Unmittelbar nach der Aufführung berichtet A. enthusiastisch an Wolfsohn von einem „außerordentlichen, tief erschütternden" „Erfolge" (Brf. v. 21. II. 59); aber bereits in einem Briefe vom 1. III. an Jakob bekennt er: „Ich habe bei der Aufführung viel gelernt, besonders daß ich, wie ich glaube, nicht zum Dramatiker geschaffen bin." Aber gleichwohl nimmt A., 1859 nach Berlin übergesiedelt, schon Ende 1860 einen neuen Anlauf. Auf Dingelstedts und Wallners Ermunterung dramatisierte er seine Erzählung „Joseph im Schnee" („Die Waldkönigin"), wobei ihm der geniale Schauspieler Ludwig Dessoir, in dem er bald einen vertrauten Freund gewann, fachmännischen Rat und Hilfe bot. Bettelheim stellt es so dar, als ob der Dramatisierungsversuch A.s gänzlich fehlgeschlagen sei und statt dessen lediglich „ein mit A.s Billigung gezimmertes Volksstück" aus der Feder eines gewissen Kern, betitelt „Die Waldkönigin", aufgeführt worden wäre. Ich kann mich in diesem Punkte dem trefflichen Biographen A.s nicht anschließen (Bettelheim S. 276). Wenigstens ist das im Berliner Viktoriatheater im Dezember 61 und Januar 62 gespielte Drama „Die

Waldkönigin" sicher von A. selbst geschrieben. An Jakob schreibt A. am 25. XII. 60: „ . . . ich habe ein in Gemeinschaft mit einem Theaterkenner ausgearbeitetes Szenarium vor mir". „Ich könnte nun das Ganze dem Theaterkenner überlassen, . . . aber . . . innerlich lasse ich es nicht gern einem andern . . . ." Am 10. I. 61 meldet er Jakob: „Ich habe . . . binnen zwei Tagen Joseph im Schnee . . . dramatisiert. Ich habe einige neue Motive dazu gedichtet . . . ." Am 24. IV. berichtet er von einer dritten Bearbeitung, bei der ihm Dessoir helfe. Aus dem Ton der Briefe an Jakob vom 8. VI. (Erwähnung des Titels „Die Waldkönigin"), 27. VI., 29. X., 19. XI., 26. XI., 30. XI., 6. XII., 7. XII. — A.s hier sich äußerndes Premierenfieber ist ein besonderes Zeugnis — vom 15. und 17. XII. geht es klar hervor, daß „Die Waldkönigin" ein eigenes Drama A.s war. Die Schwierigkeiten um die Annahme seines Stückes, der Tadel von Fachleuten wie Ed. Devrient und Meyern, die Mißlichkeiten auf der Probe und der nur kurzlebige äußere Erfolg belehrten A. aufs Neue, daß das Theater seine Welt nicht sei. — Mit dem Jahre 61 ist die dramaturgische Ideenwelt A.s vorläufig abgeschlossen. Blicken wir zurück, so zeigt sich, daß diese zweite Periode (1850—61) eine ganz erhebliche Steigerung der dramaturgischen Interessen A.s brachte; ja der dramaturgische Kritiker A. wurde überhaupt erst geweckt. Dies darf nicht Wunder nehmen. A. war bis 1849 nirgends lange seßhaft gewesen, der Dresdener Aufenthalt währte volle zehn Jahre. Das Hoftheater vereinte drei gefeierte Namen: Emil Devrient, Bogumil Dawison und Marie Bayer-Bürck und vermochte infolgedessen Glänzendes zu bieten. Dazu kamen persönliche Beziehungen zu Schauspielern und Dramatikern, insbesondere die Freundschaft mit Ludwig.

§ 4. Wenn die D. E. eine fast vierzehn Jahre umfassende, nur durch drei Aufzeichnungen unterbrochene Lücke aufweisen, so führt Neumann-Hofer (s. D. E. Vorwort S. VII) dies auf Reisen und Umzüge A.s zurück, bei denen Material verloren gegangen sei. Jedoch ist dies kaum der einzige Grund. Vielleicht ist es kein Zufall, daß die Ärgerlichkeiten, die der Aufführung der „Waldkönigin" vorhergingen, fast mit der Unterbrechung der Aufzeichnungen zusammenfallen (Nov. 61). Die

„Waldkönigin“ war ein neuer Mißerfolg, und so wird A. sich in jener Zeit der Fruchtlosigkeit seiner dramatischen Bestrebungen schmerzlich bewußt gewesen sein. Wenn A. am 31. I. 62 an Wolfsohn schreibt, trotz des neuen Mißerfolges sei er „noch nicht ganz von“ seiner „Theaterlust geheilt“, so hat eine solche Äußerung bei einem Stimmungsmenschen, wie A. war, nur wenig zu sagen. Auch ist anzunehmen, daß Dessoir des Freundes Unfähigkeit in dramaticis erkannt und feinfühlig ablenkend auf ihn eingewirkt hat. Dramatische Pläne tauchen jedenfalls erst wieder im Laufe der 70er Jahre auf. In den 60er Jahren beschäftigten ihn umfassende Romane („Auf der Höhe“ 1863, „Landhaus am Rhein“ 1868). Auch redigierte er von Oktober 1862 bis März 1864 die „Deutschen Blätter“, eine Beilage zur „Gartenlaube“ und zwar als einziger Redakteur; politische Fragen traten hier in den Vordergrund. Dazu fehlte die Dresdener Kunstgenossenschaft; und Otto Ludwig wirkte nur noch aus der Ferne auf ihn ein, 1865 entriß ihm der Tod den Freund. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch die 1863 erschienene „Technik des Dramas“ von G. Freytag in A. das Bewußtsein technischer Unzulänglichkeit steigerte und ihn vom Drama zurückhielt; technischer Kalkul war A.s Sache nicht. Die dramaturgischen Interessen treten zurück, setzen jedoch nicht völlig aus. Neue Anregungen, aber doch wohl mehr psychologischer und allgemein-künstlerischer Art bot ihm ja der Umgang mit dem geistvollen Dessoir (vergl. Fleischers Deutsche Revue 1890). So überwiegt auch in den wenigen Aufzeichnungen und Äußerungen jener Periode Psychologisches und Ästhetisches das eigentlich Dramatische bei weitem; technische Details fehlen fast ganz. Dies gilt für die spärlichen Urteile in Briefen an Jakob, für die nicht ohne wissenschaftliche Grundlagen abgefaßten „Tellstudien“ (Marb. Schb. I), für die Umgestaltung des Aufsatzes über Molières „Geizigen“, (Dtsche. Abde. N. F. 1867) wie für die in die Romane eingeflochtenen Diskurse über Dramen. Für andere will A. jetzt seine Erkenntnisse nutzbar machen. Er plant eine Analyse des „Tell“ in den „Deutschen Blättern“, bringt jedoch nur eine bescheidene Skizze über „Tell und die Sage“ (1863). Gemeinsam mit Dessoir berät er junge Dramatiker (Brf. a. Jak. v. 11. V. 66).

§ 5. Die letzte Periode bereitet sich schon in den Jahren 71—74 vor. 1871 liest A. die eben erscheinenden Shakespeare-studien Ludwigs, und alte Gespräche klingen wieder auf. Sie tragen vielleicht mit dazu bei, daß ganz allmählich wieder die Stimmung zum Drama erwacht. Das Jahr 73 bringt bereits wieder eingehendere Kritiken und zwar über „Herzog Ernst" und „Tasso" in Briefen an Jakob, in den D. E. über „Kabale und Liebe" und „Heinrich IV". Das Stadium 1875—80 bringt eine Milderung im Urteil, besonders der Moderne gegenüber, vor allem aber eine sich steigernde Annäherung an die theatralische Technik der Franzosen und an einzelne theatralische Bedürfnisse des Dramas. Nicht durchweg sind die noch immer oder wieder in A. lebendigen Anschauungen der Ludwigschen Technik hiermit widerspruchslos vereinbar; aber im Ganzen ergibt sich ein leidlicher Ausgleich. Jene Zugeständnisse an das Theatralische stehen in unverkennbarem Zusammenhange mit A.s Beziehungen zu namhaften Bühnenfachleuten und Dramatikern, mit denen ihn Reisen wiederholt zusammenführten, so zu Laube, Dingelstedt und Barnay, zu Bauernfeld, Moser, Bürger und Wilbrandt. Barnay, mit dem A. längere Zeit über die geplante Dramatisierung der „Sträflinge" verhandelte sowie über die erstrebte Aufführung seiner Lustspieleinakter (s. u.!) sich besprach, hatte besonders auch Gelegenheit, auf A. anregend und kritisch einzuwirken; und Barnay bestätigt, daß es allenthalben auch sonst lebhafte Diskussion gab. Aber solche Einflüsse waren es nicht allein; A. strebte noch einmal nach der Palme des Dramatikers, und er war zu hart belehrt, daß ohne Anpassung an theatralische Erfordernisse und den Geschmack des Publikums nichts zu erreichen war. In Tarasp schrieb er 1877 drei kleine Lustspiele im Moserschen Genre, doch ohne dessen Geschick: das Monologspiel „Riegel vor!" und die Einakter „Das erlösende Wort" und „Die seltene Frau". Das zweite brachte es zu Achtungserfolgen im Berliner Hoftheater und in Karlsruhe. „Die seltene Frau" schlug bei der Aufführung völlig fehl. A. schwankte zwischen Verzagen und neuem Hoffen. Zuversichtlich glaubte er „ganz anders ausladen zu können, wenn es sich um große Affekte und absolute Konflikte handelt" (Brf. a. Jak. v. 23. XII. 77). Große Pläne bewegten ihn: eine Tragödie „Johann

Kepler“ mit dem „Drehpunkt Welt und Familie“ und ein „Judas Ischariot“. Ein in Wilbrandts Beisein skizziertes Försterdrama gestaltete er schließlich doch noch zur Erzählung („Der Forstmeister“). Bei Betrachtung des Deffreggerschen Hoferbildes war in A. der Wunsch erwacht, seinen „Hofer“ doch noch auf die Bühne zu bringen, und dieser Wunsch ging in Erfüllung. Im Februar 79 brachte das Berliner Nationaltheater eine Aufführung seines Dramas; freilich eine tiefer gehende Wirkung erzielte es nicht. Erschöpfend ist A.s eigene Kritik in den D. E. Er wußte es nunmehr, dass ihm das Drama versagt war. Seine „dramatischen Eindrücke“ führt er fort bis zum April 81. Die letzte dramaturgische Äußerung findet sich in einem Brief an Jakob vom 13. X. 81. Die D. E. und die Briefe an Jakob sind nicht die einzige Quelle für A.s dramaturgische Ideen in der letzten Periode. 1875 gab er die „Tausend Gedanken des Collaborators“ heraus und nahm in diese eine Anzahl von Ideensplittern über das Drama auf, zum Teil Altes in neuer Fassung. Hierzu kommen Diskurse im „Sohn des Käthchen von Heilbronn“ (1879) sowie die 1881 verfaßte Abhandlung „Zur Genesis des Nathan“. A. starb, siebzigjährig, am 8. II. 82.

---

# A. Systematische Darstellung der Dramaturgie Auerbachs.

---

### Allgemeines.

§ **6.** Die analytische Systematisierung der Äußerungen A.s bezweckt vor allem, den Nachweis zu erbringen, daß diese Masse zerstreuter Gedankenplitter, diese Menge nicht logisch, sondern durch bloße Berührungsassoziation aneinander gereihter Betrachtungen klare Normen und Ideenzusammenhänge in der Brust des Dichters zur Grundlage hat. Freilich muß eine solche Darstellung notwendig Fragment bleiben; denn sie ist auf das zufällig Gegebene angewiesen. Auch Widersprüche fehlen nicht, die sich zumeist als Erscheinungen des Entwicklungsprozesses

A.scher Anschauungen erklären. Einzelne Lücken auszufüllen und Widersprüche endgültig aufzuheben, das hätte nur A. selbst vermocht. Es ist bei A., der, wie in Ba ausführlich gezeigt werden wird, Eklektiker war, von vornherein ganz unmöglich, seine Anschauungen zu dem geschlossenen Ganzen eines Systems im strengen Sinne zusammenzufassen. Doch stehen gleichwohl seine Ansichten nicht nur größtenteils widerspruchslos nebeneinander, sondern vielfach auch finden sich innere Zusammenhänge. Zweitens aber ist eine derartige Anordnung aus technischen Gründen geboten. Denn die folgende Untersuchung über die Entwicklung und den Wert der A.schen Anschauungen fordert klar und übersichtlich geordnetes Material.

§ 7. Als Quellen für die Darstellung ergaben sich vornehmlich folgende Schriften: „Dramatische Eindrücke. Aus dem Nachlasse von B. A.“, Aufsätze A.s im „Neuen Dresdener Journal“ über Ludwigs „Erbförster“, im Morgenblatt 1858 über den „Geizigen“ wie über „Nathan den Weisen“, veränderte Fassungen des letzteren in den Ges. Schr. IXX (1858), des ersteren in den „Deutschen Abenden“ N. F. 1867, Ges. Schr. XX: Schrift und Volk [1846] (1858), einzelne Artikel in den „Deutschen Blättern“ 1863/64, der Aufsatz über Bogumil Dawison im „Salon“ X (1872), Gedankensplitter über das Drama in den „Tausend Gedanken des Collaborators“ (1875), „Zur Genesis des Nathan“ (1881), die von Bettelheim im Marbacher Schillerbuch I (1905) veröffentlichten „Tellstudien“, darunter „Bausteine“ (1862). Hierzu kommen kritische Äußerungen in Briefen an Jakob A., an Wolfsohn und an Dessoir, ferner die eingestreuten Dialoge in „Auf der Höhe“ (1863), „Das Landhaus am Rhein“ (1868) und „Der Sohn des Käthchen von Heilbronn“ (1879).

§ 8. Bei der Masse des Stoffes muß sich die Darstellung begnügen, die Grundlinien der Dramaturgie A.s bloßzulegen, auf die Fülle unwesentlicher Details muß sie verzichten. Sie will a) die normativen Grundlagen der A.schen Äußerungen aufdecken und erfolgt hier nach dramatisch-poetischen, technischen, psychologischen, sprachlichen und schauspielerischen Gesichtspunkten; b) bringt sie eine Auswahl von Individualaussprüchen A.s und zwar ästhetische Wertungen, ethische Urteile und Kritiken schauspielerischer Leistungen. Die Auswahl erfolgt

nicht vom Gesichtspunkte objektiver Wertung aus, sondern so, daß die Art des A.schen Urteilens dadurch möglichst klar beleuchtet wird, bevorzugt also alles das, auf das A. selbst stärkeres Gewicht legt.

## a) Die normativen Grundlagen von Auerbachs Dramaturgie.

### I. Aufgabe und Wesen des Dramas.

#### 1. Die Aufgabe des Dramas.

§ 9. „Auseinanderlegung und Erkenntnis der in sich gehaltenen Erscheinungswelt“ (Dtsche. Abde. N. F. S. 278), Durchklärung der Verworrenheiten und Trübungen des realen Lebens (vergl. D. E. S. 197, 198, 285), hierin erblickt A. eine wesentliche Aufgabe des Dramas. Es ist schon eine ästhetische Befriedigung, „eine Tatsache der Experimentalpsychologie sich nach ihren notwendigen Gesetzen vollziehen zu sehen“. (Mbl. S. 316). „Die gegebenen Erscheinungen . . . zu demjenigen Ausdruck zu bringen, den die Wirklichkeit beschränkt“, dies ist ihm die erstrebenswerte Idealität der Kunst und zugleich ihr Zweck. (Dtsche. Abde. N. F. S. 278.)

§ **10.** Bei solcher Art der Anschauung ist es natürlich, daß A. eine Idee im Drama fordert, (vergl. D. E. S. 48, 231), eine Bedingung, von der er nur phantastische Märchenspiele ausnimmt. (D. E. S. 26/27). Hiermit hängt es zusammen, wenn A. dem Titel eine starke Bedeutung zuerkennt. (Brf. v. 29. II. 55 an Devrient; D. E. S. 198).

Wer aber dichterisch ein Problem aufnimmt, muß seine Lösung kennen. So mißt A. bereits 1859 an „Emilia Galotti“ einen versöhnenden, d. h. entschiedenen Abschluß (vergl. D. E. S. 165, Worte des Leibarztes in „Auf der Höhe“ III 10 S. 70/71). Die Ablehnung einer Dissonanz erhält er auch in den 70er Jahren aufrecht; (vergl. Brf. a. Jak. v. 4. III. 70, D. E. S. 294, 303/6); erst in seiner Norabesprechung schränkt er sie ein, indem er eine Dissonanz am Schlusse als tragisch gelten läßt, wenn ein Schlußakkord „aus dem innersten Wesen unmöglich wird“. (1880, D. E. S. 311).

A. mag freilich keinesfalls ein absichtliches Vordrängen der Idee. „Die immanente Gerechtigkeit muß sich von selbst als Folgerichtigkeit handelnd darstellen". Höchstens „als formulierte allgemein-notwendige Stimmung des Zuschauers" ist ein „solches Abstraktes" zu dulden. (D. E. S. 39, vergl. Mbl. S. 677/78). s. *[1].

Er verwirft ebenso das Extrem des bloßen politischen Gesinnungsdramas, in dem die ästhetischen Forderungen zu kurz kommen, wie des zeitfremden Kunstdramas mit seiner „gebrauchlosen Schönheit". Besonders fruchtbar erscheint ihm die Idee des Patriotismus, weil hier die Stimmung des Stückes mit der des Zuschauers zusammenwirkt. (D. E. S. 101/2.) 1861 wünschte er für das bürgerliche Drama Prinzipienkonflikte, weil das bürgerliche Leben von Prinzipien beherrscht sei. (D. E. S. 159.)

Über den Unterschied von Idee und Tendenz äußert sich A. am abgeklärtesten 1881: „In jedem Kunstwerk ist eine Idee". Dringt sie nicht „derart in alle Atome, daß sie nicht abzulösen ist, so erscheint sie als Tendenz . . ." („Zur Genesis des Nathan" S. 7.)

§ **11.** A. als Dichter stets bestrebt, seinen Werken einen sittlich fördernden Gehalt zu geben, als Kritiker mit Vorliebe zu sittlichem Werten geneigt (§ 75 ff.), setzt gleichwohl das Drama nicht in unbedingte Beziehung zum Moralischen: „Eine Läuterung in den handelnden Personen oder in der Empfindung des Zuschauers . . . ist mehr äußerliches nebensächliches Ergebnis". Dennoch wird beim echten Dichter das „Ergebnis ein viel weiteres sein, als er im Auge hatte". (Dtsche. Abde. N. F. S. 278). Ebenso behauptet ein Ausspruch Erichs im „Landhaus am Rhein" die Beziehungslosigkeit der Shakespeareschen Dramen zum Moralischen: „Schuld und Unschuld sind keine Naturbegriffe . . ., die Natur kennt nur das freie Spiel der Kräfte" (VIII, 8, S. 207). Hiermit im Widerspruch klingen aber doch immer wieder die Begriffe „objektive Schuld" und „subjektive Unschuld" herein (vergl. D. E. S. 23, 1855; D. E. S. 107, 1859; D. E. S. 145, 1861; D. E. S. 282, 1879; D. E. S. 308, 1880); 1857 spricht A. von einer „Statik und Mechanik der sittlichen Prozesse" bei Shakespeare (D. E. S. 73). Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, daß die obigen Aussprüche aus den Jahren 1867 und 68 einen erst allmählich erworbenen, freilich nicht konsequent durchgeführten Entwicklungspunkt bezeichnen (s. § 100).

## 2. Das Wesen des Dramas.

### α) Allgemeines Wesen des Dramas.

**§ 12.** Das Drama ist nach A. die schaubare Darstellung der Entwicklung eines unter „selbständig bewegten Gestalten" ausgetragenen Konfliktes (vergl. Uhlandaufsatz Dtsche. Abde. N. F. S. 134).

### α1) Die Entwicklung des Konfliktes.

**§ 13.** Das „Aufeinanderprallen" von Gegensätzen ist die erste Bedingung des Dramatischen (Brf. a. Jak. v. 17. XII. 61); „je strikter und schärfer faßbar", um so dramatischer sind sie. A.s Ideal aber ist die schließliche Gipfelung des Konfliktes in einer und derselben Person; „zwei Seelen streiten" dann „hörbar" in der einen „und schaubar in ihrem Hin und Her" (Ged. d. Coll. S. 189, 1). Dies Ideal schwebt ihm 1857 vor, wenn er Uriel an seinem Widerrufe zu Grunde gehend wünschte (D. E. S. 66), und auch in A.s „Wahrspruch" spricht Ulrich die Entscheidung über sich selbst (vergl. üb. d. „Prinzen von Homburg" D. E. S. 192, 196). Hieraus ist es zu verstehen, wenn A. den Monolog als „die Spitze des Zusammenschlusses der Gegensätze" auffaßt und ihn deshalb auf das Äußerste verspart haben will (Ged. d. Coll. S. 177, 2).

### β1) Die Schaubarkeit im Drama.

**§ 14.** „Was in der Erzählung als unsichtbar wirkende Kraft geltend gemacht werden kann, muß im Drama schaubar sein"; „offenes Herdfeuer, hellflackernd bewegt", ist ein bezeichnendes Symbol für das Drama (Ged. d. Coll. S. 178, 1).

**§ 15.** So ist vor allem der dramatische Konflikt schaubar zu machen. Damit ist nicht gefordert, wie A. 1873 zugibt (Brf. a. Jak. v. 30. X.), daß „die Leute auf einander schlagen": „die seelischen Facta und Ausladungen" im „Tasso" dürfen sehr wohl „als dramatisch gelten". Schaubar ist der Konflikt, wenn „die dialektische Bewegung . . . in zwei Persönlichkeiten" dargelegt wird, „die schließlich nur die Gedoppeltheit des Einen darstellen (Mbl. S. 315) [1858]. Übrigens ist sie keineswegs auf zwei Personen beschränkt. Im „Tasso" z. B. vollziehen sich „die seelischen Kämpfe . . . in jedem Einzelnen innerlich für sich . . .

und wiederum äußerlich im Konflikt mit dem Andern durch Anziehung und Abstoßung“ (Brf. a. Jak. v. 30. X. 73, vergl. üb. d. „Prinzen von Homburg“ D. E. S. 192) So ist auch die eigentliche Staatsaktion ungeeignet, weil ihr Konflikt sich schwer durch Persönlichkeiten verkörpern läßt (D. E. S. 115).

§ **16.** Die Grundforderung, daß auch die Handlung in jedem Momente schaubare Gegenwart sei und episches Berichten nach Möglichkeit ausgeschlossen sein solle (vergl. D. E. S. 136), erleidet insofern eine Einschränkung, als A. es als „eine Hauptkunstregel“ bezeichnet, den Zuschauer anfangs „in die Atmosphäre zu versetzen, wo bereits die Wirkungen von Ereignissen ... sich ... chemisch ungebunden umhertreiben und jetzt die Charaktere und Verhältnisse gestalten“ (Mbl. S. 676), so Shakespeare im „Othello“, so Lessing im „Nathan“ (D. E. S. 83, 1857 bezw. Mbl. S. 676, 1858). Aber auch sonst werden einzelne Momente hinter die Szene gelegt, aus ökonomischen Gründen die Krönungsszene im „Macbeth“ (D. E. S. 7), aus dramatisch-psychologischen das Kriegsgericht im „Prinzen von Homburg“ (D. E. S. 194), um peinliche Eindrücke zu sparen, das Verhalten Emilia Galottis gegenüber dem Prinzen (D. E. S. 173), die Ohrfeigenaffäre in Heinrich IV. (D. E. S. 179), (vergl. D. E. S. 210, S. 261). Theoretisches Disputieren ist, weil nicht schaubar, im Drama Fremdstoff (D. E. S. 159).

§ **17.** Das Schlagwort „Schaubarkeit“ gilt auch für Einzelheiten der Handlung. So überzeugt Othello vor unsern Augen den Dogen von der Liebe Desdemonas und damit uns (D. E. S. 80, vergl. üb. „Demetrius“ S. 89). A. 1856 noch dem „emphatischen“ Verbrennen eines Briefes abgeneigt (D. E. S. 37), erkennt bereits 1858 den Brandflecken im Mantel des Tempelherrn sowie das Dokument am Schlusse des „Nathan“ (Mbl. S. 676/77), so ferner 1878 das Verbrennen einer Urkunde im „Meineidbauer“ (D. E. S. 242) als wirksame Beglaubigungen äußerer oder innerer Vorgänge an.

§ **18.** Charaktereigentümlichkeiten müssen dem Zuschauer vor Augen geführt, dürfen keinesfalls nur berichtet werden (D. E. S. 53, S. 297). Die Brauchbarkeit einzelner Charaktere hängt daher nicht zum mindesten von dem Grad der Schaubarkeit ihrer Besonderheit ab (vergl. D. E. S. 9, Mbl. S. 315, Ges. Schr. IXX S. 210).

§ **19.** Das Symbol des hellflackernden Herdfeuers deutet auf die Forderung psychischer Unmittelbarkeit hin. Statt reflektierenden Berichtes über das Gefühl soll das Gefühl selbst sprechen (D. E. S. 136). Shakespeare freilich versteht die Kunst, „die psychischen Vorgänge unmittelbar vorgehen zu lassen und doch die Reflexion in die Person und Handlung zu verarbeiten“ (D. E. S. 68).

§ **20.** Aber es gibt auch eigentlich schaubare Ausdrucksformen des Psychischen. So soll die mimische Gebärde dem dichterischen Worte immanent sein, worin Shakespeare und Goethe A. vorbildlich sind (D. E. S. 4, Brf. a. Jak. v. 28. XII. 75). Überhaupt fühlt A., welche Rolle das Schauspielerische im Drama spielt (vergl. Mbl. 58 S. 316, Dtsche. Abde. N. F. S. 264, Sal. X, S. 8). Den höchsten Grad der Schaubarkeit des Seelischen stellen leibhaftige Gebilde dar, wie die Hexen im „Macbeth“, die Vision des Dolches (D. E. S. 3 u. 6), die Erscheinung des schwarzen Ritters in der „Jungfrau“ (Brf. a. Jak. v. 13. X. 81).

§ **21.** Weil aber das dramatisch Schaubare auf die Ferne des Theaters hin wirksam sein muß, so duldet es nicht nur „nichts halb Gewolltes, Angedeutetes“ (Ged. d. Coll. S. 177, 3), sondern bedarf „einer Komprimierung“, „einer Aufschminkung im Schönen wie im Häßlichen“ (D. E. S. 272), eine Notwendigkeit, von der A. sich erst in seinen letzten Jahren überzeugt (1878, 79). 1878 bereits erkennt er die Charaktere in Ifflands „Jägern“, die er 1855 als Karikaturen verwarf, trotz ihrer Aufschminkung als physiognomisch wirklich“ an (D. E. S. 11 bezw. 14).

### *β)* Über Tragödie und Komödie.

§ **22.** Ein nicht unwesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Tragödie und Komödie erkennt A. darin, daß der Konflikt der Tragödie in genereller wie zeitlicher Beziehung allgemeiner, der der Komödie mehr individuell nnd zeitlich bedingt ist. Der tragische Held als Vertreter des Allgemein-Menschlichen erhält die Sympathie. Über den Unterschied der Weltanschauung und des dadurch bedingten Inhaltes spricht sich A. nicht aus.

#### *α1)* Die generelle Allgemeinheit.

§ **23.** Schon 1855 betont A., daß eine Gestalt bei „kleinlichem, schlechtweg subjektivem Widerspruch mit der Welt“

komisch, bei „ideal berechtigtem, relativ subjektivem" als Held erscheint (D. E. S. 23). Komisch ist der Geizige (Dtsche. Abde. N. F. S. 258), komisch ein eifersüchtiger Greis (D. E. S. 79), weil den Konflikten die Allgemeinheit und damit dem Helden die Sympathie fehlt (vergl. Ged. d. Coll. S. 187, 2 über Spiel und Geiz).

### β1) Die zeitliche Allgemeinheit.

§ **24.** „Das Erschütternde hält sich an die ewigen Formen und Normen des menschlichen Organismus, das Erheiternde ist das mehr Zufällige, Zeitliche und Mechanische, durch das Kostüm und die Situation im weitesten Sinne bedingt", schreibt A. 1858 (Mbl. S. 313). So findet er als Grundgebrechen in Freytags „Fabiern" das allzu starke Hervortreten der Sittenschilderung gegenüber dem Allgemein-Menschlichen (vergl. D. E. S. 120, Brf. a. Wolfsohn v. 7. VII. 59), ebenso an „Kabale und Liebe" das Sittenbildliche [1873] (D. E. S. 97, vergl. 185). Shakespeare versteht es, die vergangene Welt wieder lebendig zu machen (D. E. S. 119), nicht zum mindesten dadurch, daß er seine Römer zu Engländern macht („Frau Professorin", Schr. 3, S. 42).

§ **25.** Es handelt sich freilich nur um ein Vorherrschen des Typischen oder Individuellen; weder ist das Individuelle aus der Tragödie noch das Typische aus der Komödie verwiesen. Gerade durch das Individualisieren wird den abstrakten Typen Leben eingehaucht (Üb. „Nathan" Mbl. S. 706, Ged. d. Coll. S. 143, 2). Andererseits ist eine gewisse Typisierung für die Komödie doch schon aus praktischen Gründen geboten: Ein Charakter darf „nur bis zu einem gewissen Grade ins Einzelne gehende physiognomische Züge haben; es muß noch soweit offener Raum . . . bleiben, daß der Schauspieler seine Persönlichkeit in die darzustellende Figur einsetzen kann" (Sal. X, S. 8). Durch Typisierung des Individuellen verliert auch die Komödie an Vergänglichkeit; dies gilt für Molière (vergl. Mbl. S. 316, D. E. S. 185). Die Betonung einer Berufstätigkeit lehnt A. entschieden ab (Ged. d. Coll. S. 206, 2). Das Vorhandensein allgemeiner und zeitlich unbedingter Werte ist A. ein bedeutsamer Maßstab für die künstlerische Einschätzung eines Werkes (Ged. d. Coll. S. 189, 2).

§ **26.** Ein gewisses Zugeständnis ist es, daß A. in seinen letzten Kritiken die Bedeutung des Milieus anerkennt. 1880 sagt er: „Die Sphäre, in welche die Abirrung versetzt wird, ist von größter Bedeutung, sie ist in der Niederung mächtiger, in einer Bildungshöhe vielfältiger . . .“ (D. E. S. 295, vergl. D. E. S. 300: „Die ganze Sphäre der Handlung zu hoch“ hinaufgerückt).

γ) Der Gegenstand des Dramas.

§ **27.** Als „einziges und ewiges Motiv aller Dichtung bezeichnet A. „den Affekt, die Leidenschaft, den Konflikt“ (Ged. d. Coll. S. 175, 1).

§ **28.** Wenn er einmal von der Kunst als „der Flüssigmachung des starr Tatsächlichen“ spricht (Ged. d. Coll. S. 146, 2), so entspricht dieser Anschauung seine Forderung, daß der dramatische Konflikt ein Streit lebendiger Empfindungen, nicht ein Kampf mit einer Institution, einem Unverrückbaren sein solle. So lehnt er den Konflikt des Standesunterschiedes, des Konubiums ab (D. E. S. 94, 1873); noch mehr verwirft er die „Geldkalamität“ als Mittel- oder Drehpunkt einer Dichtung (Ged. d. Coll. S. 175, 1).

§ **29.** Ebenso wenig darf die Schlichtung eines Konfliktes durch einen gerichtlichen Entscheid erfolgen; „die Poesie muß das Gericht in sich vollziehen“ (D. E. S. 69, 1857; S. 109, 1859; Brf. a. Jak. v. 9. IV. 73; D. E. S. 290, 1880). Motive, die einem gerichtlichen Austrag nicht ausgesetzt sind, eignen sich demnach besonders für das Drama, z. B. der Geiz (Dtsche. Abde. N. F. S. 259); ungeeignet wäre dagegen ein „Bauernlear“ (D. E. S. 69). A. weist übrigens das Gericht keineswegs überhaupt, sondern nur als entscheidende Instanz aus dem Drama (D. E. S. 109 u. 290 z. vergl.). Das Motiv der Bekehrung ist nur dichterisch zulässig, wo es sich nicht um ein allgemein gültiges Dogma handelt, sondern auch der Bekehrende seinen Standpunkt ändert (D. E. S. 160, 1861).

§ **30.** Die Tragödie im engeren Sinne (d. h. mit Katastrophe) unterscheidet sich nach A. von Schauspiel und Komödie durch einen „radikalen“ Konflikt, d. h. einen solchen, bei dem es sich um unversöhnliche Gegensätze, nicht um ein bloßes Mißverständnis handelt. Bloß „relative“ Konflikte — die Wendung

tritt zuerst 1861 auf (D. E. S. 160), — sind die im „Erbförster", in dem A. einstmals „die reinste Tragik" gefunden hatte (N. Dr. J. 1850), und in „Nora" (?!) (D. E. S. 312).

δ) Der dramatische Held.

**§ 31.** Der dramatische Held soll handeln und zwar aus eigenem Trieb und auf eigene Verantwortung.

**§ 32.** Die Notwendigkeit, daß der Held handelt, erkannte A. bereits an seinem „Hofer" (1850), (vergl. Brf. a. Jak. v. 11. III. 50 u. D. E. S. 278, 1879). Vor allem gefährdet ein passives Verhalten des Helden die Sympathie (D. E. S. 82; vergl. D. E. S. 109).

**§ 33.** Die Forderung des Eigentriebes und der Selbstverantwortung des Helden gab A. nicht ohne weiteres zu. 1850 vertrat er eine Art sozialpsychischen Standpunktes: Hofer ward, „wie bei einer Bewegung im Volke selber stets ist, nur durch das Gesetz der Gravitation Mittelpunkt und Schwerpunkt" (Brf. a. Jak. v. 25. IV. 50). 1855 gibt er nach neuen Zweifeln (D. E. S. 22) uneingeschränkt zu: „Die Dichtung bedarf der Originale, die aus sich handeln . . ." (D. E. S. 23). So lobt er 1861 die früher nicht anerkannte Isolierung Tells, nicht nur, weil sonst „die Gesamtheit Komplize seiner Tat würde", sondern auch, weil Tell in seiner tatenfrischen Natur „durch die Rütlibeschlüsse politisch, moralisch und rein menschlich gebunden" wäre (D. E. S. 143, vergl. Marb. Schb. I S. 123; vergl. ferner Brf. a. Jak. v. 17. XII. 61 u. üb. „Hofer" [kein „Täter seiner Tat"] D. E. S. 279). Die Selbstverantwortlichkeit hat die Volljährigkeit zur Voraussetzung. Deshalb ist Konradin für dramatische Behandlung ungeeignet (D. E. S. 113). Ebenfalls unbrauchbar für das Drama ist ein im „abstrakten Moralprinzip sich haltender Held" (D. E. S. 23 vergl. 139) oder ein Stoiker wie Konsul Fabius in Freytags „Fabiern" (D. E. S. 121). Freilich läßt A. auch die absolute Vernunft im Drama gelten, wofern sie nur an ein menschlich bewegtes Individuum gebunden ist, und der Konflikt ergibt sich ihm dann gerade aus der Gebundenheit des Absoluten an ein menschlichen Leidenschaften zugängliches Wesen (D. E. S. 24, 50, 66) (Üb. die Sonderstellung „Nathans" vergl. Mbl. S. 674 u. Ges. Schr. XIX. S. 206 u. 209).

§ **34.** Eine zweite Forderung, die Verbindung des Helden mit „großen Ereignissen“, erkennt A., der sich Jahre lang mit der Idee eines „Bauernlear“ trug, erst 1877, etwas unvermittelt an (Brf. a. Jak. v. 5. XII.) vergl. § 104.

ε) Die Charakterentwicklung im Drama.

§ **35.** Bereits an seinem „Hofer“ erkannte A. die Notwendigkeit der Charakterentwicklung: „Der Kerl ist wie ein Baum“, dessen Äste und Zweige bewegt werden, „aber der Baum bleibt doch festgewurzelt stehen“. (Brf. a. Jak. v. 11. III. 50). „Die Dichtkunst soll . . . auch die Wandlungen der Charaktere und Beziehungen vor uns ausführen“. (Mbl. S. 314. vergl. D. E. S. 168). Das Charakterbild Molière's ist demnach doch nur „isolierte Studie, Element für eine bewegte Handlung“. (Mbl. S. 314).

§ **36.** Zwar ist die Genesis eines Charakters oder Affektes „nie als primitive zu geben“. Im Gegensatz zum Epos sind die Charaktere im Drama „gewissermaßen fertig“. „Das Agieren mit Fertigem bis zur Vollendung, das eben ist das dramatisch Genetische“. (Lear, Romeo, Richard III!). (Mbl. S. 315, 1858). 1855 hatte A. es noch als einen Mangel kritisiert, daß in Ifflands „Jägern“ das Werden der Boshaftigkeit des Matthes nicht erklärt sei. (D. E. S. 10, NB. § 113!)

ζ) Einiges über die Empfindungen.

§ **37.** A., der energisch protestiert gegen das unechte „Empfindungspotpourri“ der Theatraliker (D. E. S. 41, 149, 256) wie gegen die willkürliche Tonskala der Virtuosenstückfabrikanten (D. E. S. 215, 292), erkennt gleichwohl in späteren Jahren erst das als „ein richtiges Werk der Dichtung und besonders ein Drama, in dem die ganze Skala des Empfindungslebens angeschlagen ist. In den beiden Worten Furcht und Hoffnung sind die Endpunkte der Linie bezeichnet, innerhalb derselben liegt die Sympathie, der Abscheu, der Schreck, der Schauder, die Erschütterung und die Rührung und der Jubel“. (Ged. d. Coll. S. 181, 1). A.s Ideal wird von Ibsens „Nora“ erfüll· (D. E. S. 309.) Ein Ansatz zu jenem Ideal findet sich bereits 1867 bei A., wenn er beim Geiz nur „eine beschränkte Skala von

Empfindungstönen“ oder gar Eintönigkeit bemerkt. (Dtsche. Abde. N. F. S. 258 bezw. 65).

§ **38.** Die Rührung beruht für A. auf „dem Gegensatz von Geschick und sittlicher Willenskraft. Der Niedergeworfene steht in sich aufrecht“. Die Entsagung ist am meisten rührend, weil hier „das äußerlich Notwendige zum innerlich Freien sich verwandelt und somit sittlich überwunden wird“. (Ged. d. Coll. S. 185, 1).

$\eta$) Kontrastwirkungen.

§ **39.** „Das Drama . . . lebt . . . von Kontrasten“. (Brf. a. Jak. v. 13. II. 74). Dies gilt für die Charaktere wie für die Handlung. So findet A. in den Goetheschen Gegensätzen Götz und Weislingen, Carlos und Clavigo, Antonio und Tasso, Egmont und Oranien, Faust und Mephisto eine Parallele zu der zweiseitigen Substanz Spinozas. (D. E. S. 21, 185, vergl. Ged. d. Coll. S. 164, 2; vergl. ferner D. E. S. 86, Dtsche. Abde. N. F. S. 268. D. E. S. 299).

§ **40.** Eine in Kontrasten sich äußernde Vielfältigkeit erkennt A. bei Schiller wie bei Shakespeare. So wird im „Tell“ „noch gefreit . . ., und dort stirbt in dieser Stunde Attinghausen, die Vielfältigkeit des Daseins bricht nicht ab mitten unter Jammer und Elend“. (Marb. Schb. I S. 117). Dann aber bewundert er 1875 an Schiller, „daß er den Konflikt der gesamten Handlung immer in einzelnen Kontrasten von höchster dramatischer Spannung zeigt, so z. B. das Zusammenführen von Luise und der Lady“, eine Szene, die er 1873 noch als bloßes „Theater“ kennzeichnete, freilich mit Unrecht. (D. E. S. 99 bzw. 96). Bloß um des Effektes willen eingefügte Kontrastszenen verwirft A. durchweg (vergl. D. E. S. 13).

## II. Das Technische des Dramas.

§ **41.** Unter dramatischer Technik ist einerseits eine Lehre vom Normalskelett des Dramas zu verstehen, andererseits eine durch praktische Bühnenerfahrung entfaltete, meist angeborene Fähigkeit, dem echten Dramatiker oft eine Beigabe (Schiller!), dem Macher Inbegriff seiner Begabung. A.s Anschauungen über

das Technische im ersten Sinne werden unter 1, über das im zweiten Sinne unter 2 behandelt.

## 1. Technische Grundlagen des Dramas.

### α) Die Einfachheit der Handlung.

#### α1) Haupt- und Nebenhandlung.

§ **42.** Bereits 1850 bekennt A. über seinen Hofer: „Ich habe einen Wald gegeben statt eines einzigen Baumes". (Brf. a. Jak. v. 25. IV. 50). Eine Fabel muß sich „in wenig Zeilen als Konflikt und Tatsache erzählen" lassen. (D. E. S. 106.) (Vergl. üb. „Götz" Brf. a. Jak. v. 13. IV. 74.)

§ **43.** Die Berechtigung einer Nebenhandlung gibt A. dann zu, wenn sie ergänzend und fördernd auf die Haupthandlung, bzw. die dieser immanente Idee zuwirkt und wenn zweitens die Verschmelzung der beiden Fabeln unauffällig ist und vollkommen. So ist bei Shakespeare „. . . jeder Zweig das Abbild des Baumes". (D. E. S. 69, vergl. Ged. d. Coll. S. 171, 2). Z. B. die Falstaffsphäre in Heinrich IV. soll zeigen, „wie Rechtsbruch und Chaos in der oberen Schicht in den anderen Schichten Gesetzlosigkeit und bloßes Belieben erzeugt". (D. E. S. 178.) Auch in „Fiesko" „sammelt" die Nebenhandlung „alle Strahlen wieder auf den einen Brennpunkt". (D. E. S. 189.) — Nicht genügend in die Haupthandlung eingeschmolzen ist die Perditafabel im „Wintermärchen", die Shylocksphäre im „Kaufmann von Venedig". (D. E. S. 153, S. 47/48.)

§ **44.** Niemals darf die Nebenfabel der Haupthandlung über den Kopf wachsen. Hierin fehlte selbst Shakespeare, indem Shylock und Falstaff „aus der Episode heraus" „zu Mittel- und Hauptfiguren" heranwuchsen. (D. E. S. 47.) (Vergl. Mbl. S. 677, 78 über die Nebenhandlung im „Nathan".)

#### β1) Die Häufung von Motiven.

§ **45.** Statt der Häufung von Motiven, die besonders bei den Machern beliebt ist und bei ihnen meist in Gefolgschaft eines zweiten Fehlers, der Konsequenzlosigkeit der angerissenen Motive auftritt, will A. die organische Entwicklung eines einfachen Motivs. Denn „. . . die Motive häufen . . . ist nichts

als eine Kumulation von Fruchtkörnern aber kein Wachsen". (Ged. d. Coll. S. 176, 3.) Besonders Iffland (D. E. S. 9, 10, bzw. 13), Holtei (D. E. S. 41), die Birch-Pfeiffer (D. E. S. 147), aber auch Gutzkow (D. E. S. 38) und selbst Anzengruber (D. E. S. 219, 270) haben hierin gesündigt.

§ 46. Aber auch ohne jenen Geleitfehler der Folgenlosigkeit bleibt das Hereintragen neuer Motive zu tadeln. (vergl. üb. Freytags „Journalisten" und „Fabier" [D. E. S. 34 bzw. 121]), üb. Wilbrandts „Gracchus" und „Tochter des Herrn Fabricius" [D. E. S. 213, bzw. 295] üb. Wolfsohns „Osternacht" [Brf. a. Wolfsohn v. 21. IV. 62]). Eine Zersplitterung des Interesses durch Nebenkonflikte bemerkt A. auch in Schillers „Jungfrau" (Brf. a. Jak. v. 25. IV. 50 u. 13. X. 81) und „Demetrius" (D. E. S. 90) wie in Molières „Geizigem" (Dtsch. Abde. N. F. S. 262 u. 65).

β) Die innere Notwendigkeit der Handlung.

§ 47. Mit dem Zweck des Dramas, die getrübten und verworrenen Vorgänge der Wirklichkeit zu durchklären, harmoniert die Forderung einer notwendigen Handlung, zu der sich A. 1850 bereits bekennt (Brf. a. Jak. v. 10. III. 50). Der Verlauf der Handlung soll organisch sein, der Entwicklung eines Samenkorns zur Frucht vergleichbar; der Schluß ist demnach nur die notwendige Entfaltung einer Immanenz (vergl. üb. „Hofer" Brf. a. Jak. v. 11. III. 50 u. D. E. S. 278, üb. Griepenkerls „Auf der hohen Rast" Brf. a. Wolfsohn v. 8. IV. 59, über Uhlands „Herzog Ernst" Brf. a. Jak. v. 26. IV. 73). Der Dramatiker hat „die Grundstoffe als Charaktere und Verhältnisse" zu erkennen, „aus deren Zusammenwirken naturnotwendig diese Tatsache erfolgen muss" (vergl. D. E. S. 141; 1861; Dtsch. Bl. 1863, S. 143 u. 144; Ged. d. Coll. S. 186, 2; D. E. S. 212). Völlig verfehlt ist „Das Einrücken eines Naturereignisses" (D. E. S. 117). (Über die mangelnde Notwendigkeit vergleiche man ferner: D. E. S. 281, 82 [„Erbförster"], Brf. a. Wolfsohn v. 21. IV. 62 [Wolfsohns „Osternacht"], Brf. a. Dessoir v. 26. IX. 64 [Müllers „Am Sarge eines Kaisers"]).

§ 48. Demzufolge sieht A. die echte dramatische Spannung darin, daß der Zuschauer von Anfang an einen bestimmten Aus-

gang fürchtet oder hofft, nur über die Art der Entwicklung, über das „Wie", nicht über das „Was" im Unklaren ist; „. . . das in seiner Art überraschende Herbeiführen des Erwarteten" gewährt allein „ästhetische Freude" (Mbl. S. 674, 1858; vergl. D. E. S. 110, Dtsch. Bl. 1863, S. 143 bezw. Marb. Schb. I S. 114, D. E. S. 244, D. E. S. 269).

§ **49.** So muß alles Geschehnis hinreichend vorbereitet sein (vergl. D. E. S. 136, Brf. a. Jak. v. 26. IV. 73, D. E. S. 184). Besonders die Schlußwendung muß hinreichend motiviert werden. Die Ungeduld des Publikums am Ende macht es nötig, daß die „spätere Schlichtung" viel früher ausführlich vorbereitet wird „sowie der neue schuppige Knoten am Baume sich zeigt, bevor noch das falbe Blatt abgestoßen wird" (D. E. S. 2, 110, 221, 273 z. vergl.). Der Schluß im „Nathan" ist nur scheinbar überraschend; er ist durch die Ähnlichkeit des Tempelherrn mit Assad, durch Saladins Hinweise auf das Verhältnis Assads zu den Christen, wie durch Andeutungen Nathans genügend vorbereitet (Mbl. S. 678, vergl. auch Ges. Schr. XIX. S. 210).

§ **50.** Umgekehrt muß jedes Motiv konsequent, der in ihm ruhenden Idee gemäß, entwickelt werden. Die bei den Machern beliebte Folgenlosigkeit wurde § 45 schon vorweg genommen. Insbesondere dürfen tragische Motive nicht umgebogen werden. Nach A. müßte z. B. auch Tell „in seiner subjektiv vollberechtigten Tugend" untergehen (vergl. D. E. S. 145, S. 103 und S. 132, Ged. d. Coll. S. 208, 2).

### γ) Die Entwicklung der Handlung.

§ **51.** Am Egmont merkt A. 1855 an, daß im 3. und 5. Akte die Handlung „um keine Linie" vorwärts schreite (D. E. S. 21). Im Drama „muß die Handlung an sich wie die Uhr immer vorrücken. Stillstehende Orientierungsszenen kann es geben, aber keine rückwärtsgehende Bewegung" (Ged. d. Coll. S. 173, 1). Musterhaft ist hierin „Emilia Galotti" (D E. S. 167/68.)

§ **52.** Dabei ist eine beständige Steigerung erforderlich. In den „Journalisten" findet A. 1855 eine „äußerst verständige Gipfelung der Szenen und ihrer Folgenreihe" (D. E. S. 35). An „Kabale und Liebe" bewundert er, wie Schiller die „von vornherein gesteigerte Stimmung" stets noch zu gipfeln weiß". (D. E. S. 92, 93.)

(Vergl. Brf. a. Jak. v. 26. IV. 73 u. D. E. S. 278). Aber schon rein äußerlich ist auf Steigerung zu achten. Am „Hofer" bereits erkennt er als Mangel, daß „die anfangs so gefüllte Bühne zuletzt nur einzelnen bleibt" (Brf. a. Jak. v. 25. IV. 50). Deshalb erscheint es ihm am „Demetrius" bedenklich, daß nach einem „so gewaltigen Ensemblestück" im Anfang „Solostück, Duett usw." folgen (D. E. S. 89). Ebenso dürfen auf Gipfelmomenten niemals Nebenpersonen „mit ihrer Empfindung abschließend, erkältend heraustreten" (Ged. d. Coll. S. 178, 2).

**§ 53.** Erst 1878 betont A. die „Notwendigkeit eines pyramidalen Aufbaues": „ . . . die Basis breit, die Spitze scharf; und die Orientierungsszenen sind erforderlich, um das Ding feststehen zu machen" (D. E. S. 235, vergl. S. 239), eine Forderung, die er 1855 bereits, nur nicht so bestimmt, empfunden hat, wenn er „dem Aufsteigen der Handlung weit mehr Raum" „als dem Niedergang" zubilligt (D. E. S. 2).

**§ 54.** A. kennt drei Hauptstadien der Handlung: Exposition, Peripetie und Schluß. Diese werden hie und da beiläufig erwähnt; jedenfalls gliedert A. die Handlung nicht in so ausdrücklicher und detaillierter Weise wie etwa G. Freytag. Für die Exposition findet A. 1878 Dienerszenen besonders geeignet. Sie vermitteln „das Besserwissen des Publikums gegenüber den handelnden Personen", dürfen jedoch „halb überhört" werden (D. E. S. 235).

**§ 55.** Der Humor soll nach, nicht vor der erschütternden Handlung gebracht werden; „vorher stumpft er ab für die Situation und macht die Empfindung süßsäuerlich". A. beruft sich auf die Pförtnerszene im Macbeth (Ged. d. Coll. S. 179, 2).

**§ 56.** Jedes Moment der Handlung soll durch eine gewisse Breite der Ausführung, durch eine verweilende dichterische Ausgestaltung (s. § 69) dem Zuschauer eindringlich bewußt werden. Diese bei Ludwig ausführlicher dargelegte Forderung findet sich bei A. nur in Hindeutungen: Die Spannung des Intriguenstücks „macht jedes Verweilen im Vertiefen des Motivs unmöglich" (D. E. S. 157, 1861). Ifflands Drama „die Jäger" verbindet „Einsitzen in den Moment und Spannung" (D. E. S. 14, 1878). In „Nora" gewahrt er trotz theatralischer Knappheit den „vertiefenden Dichter" (D. E. S. 309, 1880). Die Forderung der Vertiefung des Momentes widerspricht nicht der des

beständigen Fortschreitens der Handlung. A. will nicht etwa, daß die Handlung immerfort vor den Augen des Zuschauers vorrücke, ebenso wie wir nicht ununterbrochen den Zeiger der Uhr beobachten. Der Zuschauer soll Fortschritte sehen, und diese in eindringlicher Breite.

δ) Die Gruppierung der Personen.

§ **57.** A. war zwar in seinem „Hofer" Republikaner, indem er das Volk als „Helden" und Hofer als seinen „Repräsentanten" faßte (Brf. a. Jak. v. 25. IV. 50), gab aber allmählich, durch Beobachtungen an Shakespeare (D. E. S. 7, 1855 u. D. E. S. 78, 1857) belehrt, diesen Standpunkt auf und bekehrte sich zur monarchischen Auffassung des Dramas; so erkannte er in seinem „Wahrspruch" 1859 als „Grundfehler", „daß Paul und Ulrich im Interesse einander hin und her ablösen", überhaupt, daß er „den Wirkungen in jedem einzelnen Individuum nachgehen" wollte (D. E. S. 106/7 u. 108, vergl. üb. die vier Helden in d. „Fabiern" D. E. S. 124), „nur der Held tritt in ganzer Figur und vollem Lichte heraus" (D. E. S. 108).

§ **58.** Manche Personen sind „bloße Objekte, an denen etwas geschieht", „an deren Empfindung" wir „nur kurz und oberflächlich" teilnehmen. „Ja, noch mehr, manche Figuren . . . sind nichts als lebendige Requisitengegenstände, ohne Anspruch auf Individualität" (D. E. S. 108), wofür A. später seltsamerweise die Nebenfiguren bei Goethe als Beleg aufführt (Ged. d. Coll. S. 164, 3). Freilich das moderne Drama ist demokratisch und löst die Staffage auf, wodurch A. die Perspektive gefährdet glaubt (Ged. d. Coll. S. 158, 2).

§ **59.** A. ist ein Gegner episodischer Figuren. Wie er an den „Journalisten" lobt, daß jeder Charakter sich ausspiele (D. E. S. 35, 1855), rügt er später immer wieder „das Fallenlassen" einmal vorgebrachter Figuren als theatralische Verirrung (vergl. üb. d. Orsina D. E. S. 173, 1861; ferner D. E. S. 218, 239, 242, 246 üb. Episoden bei Anzengruber).

ε) Die dramatische Konzentration.

α1) Die Konzentration der Handlung und Rede.

§ **60.** Unzulässig sind im Drama alle Episoden oder nicht notwendig in die Handlung verflochtenen Tatsachen. Bereits

am „Hofer“ lernte er die Nodwendigkeit der Konzentration kennen. Unter anderem strich er „eine ganze Figur, einen Studenten, der durch alle Akte als reflektierender Chor ging“ (Brf. a. Jak. v. 11. III. 50). In Ifflands „Jägern“ greifen die Schlägereien in der Schänke nicht in die Handlung ein (D. E. S. 10, 1855, vergl. D. E. S. 132, 281 u. Ged. d. Coll. S. 180, 1). — Im Drama „lernt man . . . nur das aussprechen, was der Moment erheischt“ (Ged. d. Coll. S. 178, 2), eine Kunst der Bescheidung, die A. 1858 schon am „Nathan“ rühmt (Mbl. S. 706).

β1) Die Ablösung.

§ 61. Das Drama muß seine Gestalten ablösen von allen psychologisch nicht bedeutsamen und also nicht notwendigen Beziehungen, eine Forderung, von deren Zweckmäßigkeit sich A. erst allmählich überzeugte. 1856 noch ihr gänzlich abgeneigt (D. E. S. 39), erkannte er 1858 in der Wahl der Beziehungen, die der Dichter seinem Helden gibt oder nicht gibt, psychologische Motive (üb. d. „Geizigen“ als Witwer Mbl. S. 315, vergl. Dtsche. Abde. N. F. 272/73, ferner Mbl. S. 705 und 724 üb. die Freunde Nathans und Shylocks, Marb. Schb. I S. 120, Ged. d. Coll S. 166, 3 u. 184, 2). Gleichwohl ist es ihm doch zumal bei Schiller immer wieder „eigentümlich auffällig“, „wie das Drama die Figuren . . . nur in bestimmte, vom Dichter gewollte Wirkung setzt“ (vergl. D. E. S. 97, 1873; D. E. S. 211, 1877). 1878 gab A. auch für den historischen Stoff, den er 1867 noch ausnahm (Dtsche. Abde. N. F. S. 271), die Freiheit der Ablösung zu: sie ist „so berechtigt als notwendig“. „Goethe gab Egmont keine Frau, die da war, Schiller und Lessing Tell und Nathan keinen Bruder, Shakespeare Hamlet keine Geschwister, auch wenn sie da gewesen wären“ (D. E. S. 318).

γ1) Die Idealität von Raum und Zeit.

§ 62. A., der 1855 noch enthusiastisch den organischen Zusammenhang von „Landschaft, Tageszeit und Beleuchtung“ mit der Handlung an Shakespeare bewunderte (D. E. S. 6 u. 7), ging zu der Anschauung über, daß Zeit und Raum im Drama ideal seien. Das heißt: Das Drama rückt seine Vorgänge zeitlich und räumlich zusammen; individuelle Zeit- und Ortsbestim-

mungen sind deshalb von geringer Bedeutung; ja, wenn sie aufdringlich hervortreten, gefährden sie den Glauben an die Idealität und somit die Illusion. Später zog A. aus der Idealität von Ort und Zeit die praktische Konsequenz und erkannte auch die theatralische Konzentration als notwendig an, d. h. ein derartiges künstliches Zusammendrängen von Vorgängen auf ein Szenenbild, wie es in der Wirklichkeit kaum denkbar wäre. 1859 betonte A. das „Akzidentielle" des Dekorativen, indem er nunmehr Shakespeare als eine geniale Ausnahme ansah, wobei man allerdings zweifeln dürfte, ob es sich bei Shakespeare wirklich um individuelle Ortsbestimmungen handelt (D. E. S. 117, vergl. 204, 1877), er verwarf ferner 1861 die auf die Uhr gestellte Spannung (D. E. S. 158) (vergl. ferner D. E. S. 180, Ged. d. Coll. S. 176, 2 u. S. 190). 1878 lobte A., der 1855 an Iffland (D. E. S. 10,*[2]!) und 1857 an Laube (D. E. S. 54) die gewaltsame Ersparnis einer Verwandlung gerügt hatte, am „Meineidbauer" das nächtliche Erscheinen dreier Personen in der Schlafkammer des Mädchens als notwendige theatralische Konzentration (D. E. S. 241).

## 2. Die theatralische Technik.

§ **63.** Es könnte den Anschein haben, als ob es sich in diesem Abschnitt nicht um Grundnormen des Dramas, eher um Bewertungen individueller Fähigkeiten handle. Gleichwohl muß dieser Abschnitt hier angefügt werden, da die darin behandelten Anschauungen nicht nur Beziehungen zu einzelnen vorher besprochenen Grundnormen haben, sondern vor allem auch die technische Fähigkeit, mag sie sich noch so individuell im einzelnen äußern, als Ganzes durch die Anerkennung A.s die Bedeutung einer dramaturgischen Norm gewinnt. A., der Theatertechnik der Routiniers tief abgeneigt (Iffland D. E. S. 11; Holtei D. E. S. 41; Birch-Pfeiffer D. E. S. 147, 176, Brf. a. Jak. v. 19. XII. 73; aber auch Gutzkow D. E. S. 36; Brachvogel D. E. S. 51; Laube D. E. S. 53; Bauernfeld D. E. S. 227 u. 231), 1856 entrüstet über die halsbrecherischen Situationen, die atemlosen Spannungen und Überraschungen des Intriguenstückes (D. E. S. 43), erkennt 1861 Scribe technisches Geschick zu, leugnet jedoch, daß ein „Dichter von dieser Spannung nützen könnte" (D. E. S. 157). Seit 1872, da er den

Franzosen „noch immer Schliff und technisch wohlangelegte Spannung“ gegenüber deutschen Machern zubilligt (Brf. a. Jak. v. 26. I.), steigert sich A.s Zugeständnis in weiteren Äußerungen bis zu der offenen Anerkennung, „daß ein großer Fortschritt gemacht ist, und ein Klassiker wie Lessing erscheint dem gegenüber mit geringer Elastizität ausgestattet“ (vergl. D. E. S. 197 üb. Scribe, D. E. S. 224, 226, 261, 303/4 üb. Sardou, D. E. S. 268 üb. Dumas). Auch deutscher Technik, die in französischer Bahn wandelt, versagt A. seinen Beifall jetzt nicht, wofern sich zu ihr dichterischer Gehalt gesellt (Lindau D. E. S. 288, Wilbrandt D. E. S. 294, 95). Bei Ibsen findet A. „das ausgebildete Kunsthandwerk . . . der Franzosen mit nordischer Strenge und Assiduität vereinigt“ (D. E. S. 309).

§ **64.** Die französische Technik besteht in einer federnden Gewandtheit in der Führung der Handlung, in einem meisterhaften Berechnen von Effekten, in der Kunst, spannende Situationen zu schaffen. Vereinzelt ergeben sich Widersprüche mit A.s früheren Idealen: Wenn er Ifflands „Jäger“ wegen der darin enthaltenen Spannung lobt (D. E. S. 14), wenn er an Sardou anerkennt, daß die Handlung „immer aufs neue überraschend, in atemlose Spannung versetzend“ sei, daß der Dichter die Schraube, die man schon fest sitzend glaubt, gleichwohl „noch mehr zu drehen“ vermag (D. E. S. 303 bezw. 306), so kann doch von einer Spannung als Erwartung des Notwendigen (s. § 48) nicht mehr die Rede sein. Ferner dürfte die durch diese Technik beinahe bedingte Knappheit auch mit der dichterischen Vertiefung der Situation nicht selten kollidieren, was A. wohl selbst empfand (vergl. üb. Ibsen D. E. S. 309, s. § 56).

## III. Psychologische Forderungen.

§ **65.** Aus A.s psychologischen Einwänden lassen sich zwei Grundforderungen erkennen: 1. Der Dichter darf sich nicht selbst widersprechen und 2. alle psychologischen Vorgänge müssen lebenswahr sein oder wenigstens wirken.

### 1. Innere Widersprüche.

§ **66.** Die Reden der Personen sollen ihrem Charakter entsprechen, ihrer Situation angemessen sein. An Tell stört A.

z. B. die hamletische Reflexion, die seine Naivität und damit die subjektive Unschuld seiner Naturkraft aufhebt (D. E. S. 143, 144), an Tell ferner das religiöse Element in der Parricidaszene und das Gräcisieren der Stauffacherin (Marb. Schb. I, S. 122), (vergl. D. E. S. 74, 168, 175, 184). Oder Hamlet spricht trotz der Erscheinung seines Vaters von einem „Lande, von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt" („D. Landh. a. Rh." Roland VIII, 8, S. 206).

### 2. Die Lebenswahrheit.

§ 67. Der dramatische Vorgang darf nicht der Natur widersprechen. Unwahr ist es, wenn Uriel Akosta beim Anblick eines Glases ohne weiteres Gift vermutet, oder wenn Don Juan die Nachricht vom Tode seines Freundes „tropfenweise" „verlangt", oder wenn ein Traum sich logisch vollzieht und Ausgeklügeltes enthält (vergl. D. E. S. 67 bezw. S. 136 bezw. S. 165/6, ferner D. E. S. 137, 221, 258). Immer wieder warnt A. vor einer allzu äußerlichen Versöhnung des Konfliktes und mahnt, an das Leben nach dem Fall des Vorhangs zu denken (vergl. D. E. S. 134, 232, 243, 254, 258, 264). Bemerkenswert ist A.s Stellung zur Idealität Schillers. Er beobachtet, wie Schiller seine Personen „aus sich, aus aller Gegenwart heraustreten läßt"; aber gerade in diesem „partiellen . . . Befreitsein von der eigenen Schwere und der Macht des Moments" empfindet er einen eigenen Zauber (D. E. S. 64).

§ 68. A. haßt alles Theater im Theater, weil er hierdurch die Illusion gefährdet glaubt (Sohn des Käthchen von Heilbronn S. 28). A. tadelt es ebenso, Schauspieler zum Gegenstande einer Dichtung zu machen (Brf. a. J. v. 6. XII. 67), oder überhaupt auftreten zu lassen (D. E S. 257), wie er die Komödienspielerei einzelner Personen verwirft (Dtsch. Abde. N. F. S. 266, 1867; D. E. S. 243/4). A.s Ablehnung scheint in den letzten Jahren gemildert zu sein, indem er die Theaterspielerei in Anzengrubers „Trutziger" hingehen läßt (D. E. S. 269, 1879, vergl. Sohn d. K. v. Hbr. S. 29).

## IV. Die Sprache des Dramas.

### 1. Die Sprache im Drama der höheren Sphäre.

§ 69. Für das Drama der höheren Sphäre will A. eine dichterische Artikulation der Empfindungen auch da, wo im

Leben sich ein Gefühl weniger beredt oder gar nicht äußern würde. Diese Idealität unterscheidet sich von der Schillers dadurch, daß sie „zu gleicher Zeit die Tatsachen und die Person illustriert, indem sie sie charakterisiert"; so kann A. von dem „rechten Emporheben über den Moment und doch wieder voll darin Stehen" sprechen (D. E. S. 193). Hierin ist Shakespeare unerreichter Meister (vgl. D. E. S. 7, 1855; S. 68, S. 151) und Kleist leistet ihm Gefolgschaft (D. E. S. 193). Wenn Shakespeare „das weitere Wort vermeidet, gehört das eben zur notwendigen Charakteristik der Personen" (D. E. S. 7, 151). Mit Schärfe kritisiert A. die Vorliebe Moderner, sich, anstatt zu artikulieren, mit „dem stummen Spiele der Komödianten" zu behelfen (D. E. S. 133, 260/61).

### 2. Die Sprache im Drama der niederen Sphäre.

§ **70.** Auch für das Drama der niederen Sphäre will A. keine schlechthin reale Sprache, sondern eine freilich bedingte Idealität. Schon 1846 (! s. „Schrift und Volk", Ges. Schr. XX. S. 96) betont er, daß der Dialekt sich für das Drama am wenigsten eigne, weil er, auf die Bühne verpflanzt, statt der ihm sonst eigenen Knappheit der seelischen Äußerung „zu Auseinandersetzungen greifen" müßte, „die nicht mehr in der Natur des Handelnden liege". 1859 sagt er: Es muß „instrumentiert werden, kunstgerecht und sprachgesetzlich". Jedoch darf man nicht „auf der Pauke ein Konzert spielen wollen"; die Empfindung darf nicht in jambischer Weise sich äußern (vergl. auch Brf. a. Jak. v. 10. I. 61). A. wünschte, „die Sprache des Volksliedes für das Dramatische zu gewinnen". Hier ist „Berechtigung zur psychischen Auseinanderlegung, andererseits das Maß derselben, das nie zum Rhetorischen geht, sondern noch im Worte gegenständlich bleibt und nie über die gegebene Sphäre hinausgreift", bereits dargeboten (D. E. S. 111/2). Vergl. D. E. S. 229, 1878.

## V. Forderungen an den Schauspieler.

§ **71.** Zwei Sätze bezeichnen A.s Anschauung über die Aufgabe des Schauspielers: Der Schauspieler ist Diener des

Dichters und zweitens die schauspielerische Leistung sei vor allem naturwahr. Was A. sonst über einzelne Schauspieler sagt, ist individuelle Bewertung.

### 1. Die Schauspielkunst als Dienerin der Dichtung.

§ **72.** Der Schauspieler ist Interpret des Dichters, Mittler zwischen ihm und dem Publikum. An Dessoirs „Lear" sind A. „ganze Weltgegenden der Seele aufgegangen" (vergl. Brf. a. Dessoir v. 5. VI. 64 u. 8. IX. 65). Aber immer wieder klagt er, daß die Theaterkunst Selbstzweck geworden sei. In auffallend kühlem Tone berichtet er von Darstellungen der Rachel, der Buljofsky, der Ziegler oder Haases (vergl. z. B. Brf. a. Jak. v. 9. XII. 61, 2. XII. 67, 16. IV. 68, 3. V. 71). Für Virtuosenstückchen, etwa für die pathologische Mimik des Sterbens hat er nichts übrig (D. E. S. 214/15). Streng protestiert er gegen selbstherrliche mimische Hinzudichtungen (D. E. S. 7, 151, 190 [üb. d. sonst treffliche Meininger Inszenierung]). Mimische Nüancen läßt er gelten, wenn sie zur Interpretation dienen, z. B. wenn Dawisons Macbeth dem König gegenüber Befangenheit zeigt und „die Umarmung zu einer ihm höchst peinlichen" macht (D. E. S. 4 vergl. S. 8; Sal. X, S. 7). 1867 räumt A. dem Schauspieler eine weitere selbstschöpferische Freiheit ein: „. . . kurze Worte geben dem Schauspieler die reichste mimische psychologische Ausbeute", wie im „Geizigen" das wiederholte »ohne Mitgift« und »Monsieur« (Dtsch. Abde. N. F. S. 264).

### 2. Die Naturwahrheit der Leistung.

§ **73.** A. sind geschminkte Theatertöne von Herzen zuwider (vergl. D. E. S. 133, Brf. a. Jak. 26. III. 71, 26. V. 71, 26. IV. 73, ebenso Äußerung Irmas in „Auf der Höhe" üb. d. Orsinadarstellerin). An der Tochter Hillers rühmt er, daß sie „meisterlich" spielte, „ohne Sentimentalität und ohne Tremulieren" (Brf. a. Jak. v. 18. XII. 71). Im „Sohn des Käthchen von Heilbronn" läßt A. den Vater zur Tochter sagen, als sie das Käthchen gespielt hat: „. . . man glaubt dir, was du sagst, . . . das ist das Beste, dabei bleibe!" (S. 35).

## b) Äußerungen über Individuelles.

### I. Ästhetische Urteile Auerbachs.

§ 74. Für A. ist Shakespeare der dramatische Dichter schlechthin. An ihm bewundert er die Einheit von Theatralischem und Poetischem, den totalen Zusammenschluß der Mannigfaltigkeit des Lebens, die Verbindung von Phantastik, Realismus und Clownismus, von Tragik und Humor sowie die Charakterisierungsfähigkeit der Sprache (s. bes. D. E. S. 179). Seine phantastischen Stücke gleichen „Farbenbildern, bei denen der Künstler rein in Lichteffekten . . . schwelgt", sie vertragen keine deutelnde Schulweisheit (D. E. S. 28/29). Die farbenvolle Mannigfaltigkeit Shakespeares vermißt A. immer wieder bei anderen Dramatikern (vergl. Mbl. S. 708, D. E. S. 166/74: die Musik! ferner vergl. D. E. S. 193, 210, 264). Am „Egmont" bemerkt A., „wie ansprechend das Werk eines Genius sein kann, das von den gewohnten Zwecken abweicht" (D. E. S. 18 und 21). Das „antik Maßvolle" stimmt nach A.s Meinung zu „Iphigenie" besser als zu „Tasso" (D. E. S. 15/16) [1855], für „Tasso" wünschte er „schärferes Aufeinanderprallen", ein Urteil, das er 1873 zurücknimmt (Brf. a. Jak. v. 30. X.). Bei Schiller klingt ihm „ein Ton aus der Sphärenmusik"; „der Kothurn ist so innerlich geworden, so verteilt in den ganzen Organismus, daß der Maßstab der bloßen Wirklichkeit dabei entgleitet . . ." (D. E. S. 61, 1857; Brf. a. Jak v. 27. XI. 71). Im „Demetrius" erhebt sich Schiller zum „historisch-poetischen Stile Shakespeares" (D. E. S. 89, 90). Auffallend ist es, daß A. im Alter die theatralische Kraft Schillers, abgesehen von einer vorübergehend abwendigen Stimmung im Jahre 73 (D. E. S. 94 ff.), gerade an seinen Jugenddramen verständnisvoller würdigt als früher (vergl. D. E. S. 188/89, 1875, D. E. S. 208, S. 97 ff. 1877, D. E. S. 209 ff. 1878). Milde sieht er hinweg über jünglinghafte Überhitztheiten der Sprache und Charakteristik (vergl. D. E. S. 187, S. 98/99, Marb. Schb. I S. 118). Ungemein hoch schätzt A. Kleist; er lobt seine „durchsichtige Charakterisierung und absolute Phrasenlosigkeit", sowie den „scharfen Realismus" (Brf. a. Jak. v. 23. I. 75, D. E. S. 195). Für die Phantastik Calderons

wie Grillparzers hat A. nichts übrig (D. E. S. 251, 264/65). Grillparzers antikisierende Dramen muten ihn an wie „nachgemachte Antike in Stearin" (Brf. a. Jak. v. 9. XII. 61, 3. V. 71, D. E. S. 182, 264). Günstiger beurteilt er „Ottokar" und „Esther"; hier hatte der Dichter „mehr Gelegenheit zur Auslegung seiner eigenartigen sinnlich-österreichischen Empfindung" (D. E. S. 182). In Ludwig eint sich Theaterverstand mit einer starken Dichterkraft. Die Sprache hat bei ihm „noch die scharfen Sinne der Menschen, die in der Natur leben" (N. Dr. J. v. 14. IV. 50, vergl. D. E. S. 284, 1879). A.s ablehnende Stellung zu Hebbel wurde von einer vorübergehenden Annäherung unterbrochen, die etwa vom Tode Hebbels 1863 bis 1875 währt. 1863 gesteht ihm A. keine „ganze volle Schönheit", so doch „Schönheiten" zu; „die Skala seiner Empfindungstöne" sei „umfassend und ausgiebig". Hebbel gibt einerseits „das bürgerlich Wirkliche, dichterisch und philosophisch vertieft", andererseits zeigt sich ein Hang zum „Gigantischen, phantastisch Gewaltigen, Überlebensgroßen" (Dtsche. Bl. S. 205; vergl. Sal. X S. 11, 1872; Brf. a. Jak. v. 23. I. 75). Bereits am 7. IV. 76 schreibt A. an Jakob: „Ich teile wieder (!) ganz den Ekel, den Otto Ludwig vor Hebbel hatte". Er vergleicht ihn mit Richard Wagner; bei ihnen sei „alles Feste . . . zu Staub zerrieben", es werde „kein Empfindungsstrom gegeben", „alles sei aufgeschnörkelt", in Hebbels Sprache sei jedes Wort „eine für sich selbst bestehende Monade" (D. E. S. 206, vergl. Charakteristiken v. E. Schmidt, 2. Aufl. S. 420). Sprachliche Ungereimtheiten rügt er besonders an Gutzkow (D. E. S. 38, 65), an Brachvogel (D. E. S. 51), an Laube (D. E. S. 54, 90), an Putlitz (D. E. S. 136), Öhlenschläger (D. E. S. 230). 1878 erkennt A. lebhaft die vorher verkannte dichterische Kraft Anzengrubers an (D. E. S. 239 ff.); wenn er freilich auch seine Dramen sehr verschieden bewertet und ihm eine gewisse Formlosigkeit und ein Übermaß in der Darstellung des Naturhaften doch bedenklich erscheinen (vergl. D. E. S. 229, 1878 u. Brf a. Jak. v 7. VI. 80). As Verhältnis zum konsequenten Naturalismus wird durch folgenden Ausspruch beleuchtet: „Auch das Schöne ist wahr, nicht bloß das Unschöne. Das gilt für die sogenannten getreuen Realisten" (Ged. d. Coll. S 161, 1).

## II. Sittliche Wertungen.

1. Die ethische Gefahr ästhetischer Minderwertigkeit.

**§ 75.** Mit Recht erblickt A. in ästhetisch wertlosen Machwerken zugleich eine sittliche Gefahr. Dies gilt für die Dramen der Routiniers mit ihrem an sich harmlosen, mit billiger Moral durchsetzten Inhalte, ebenso für Volksstück und Lokalposse wie für die frivolen Operetten- und die sinnlosen Operntexte. Nicht nur, daß sie bloßer Vergnügungssucht dienen und Oberflächlichkeit großziehen, ihre psychologische Verlogenheit, das so beliebte Beiseitewerfen eines nur für den augenblicklichen Effekt berechneten Motivs, das A. wie „folgenlose Unzucht" erscheint (D. E. S. 148), müssen auch sittlich von bedenklicher Wirkung sein.

2. Die Unsittlichkeit des Inhaltes.

**§ 76.** Tief abgestoßen ist A. vom Intriguenstück Scribes; widerlich ist ihm diese Weltordnung mit ihren zwei Wegen, „daß man zum Narren gehabt wird oder andere zum Narren hat", widerlich dieser arrogante Verzicht auf alle Empfindung und Idee (D. E. S. 155/56). Ebenso streng protestiert A. gegen das französische Sittenbild. Als Zeitgemälde ist es übertrieben, die Berufung auf moralische Absichten ist bei der Folgenlosigkeit des Lasters nur „beschönigender Unsinn" (D. E. S. 225, 261/62, 276). Unsittlich sind die Motive: „Geld und Unzucht" (D. E. S. 233, 259), unsittlich die Charaktere (D. E. S. 224, 267), unsittlich ist die Handlung (D. E. S. 280).

**§ 77.** A.s ethisches Gefühl ist äußerst empfindlich. So berührt es ihn peinlich, wenn in den „Jägern" der Förster zuletzt dem Amtmann sein Vermögen „doch eigentlich als Bestechung" anbietet (s. * [2]), so befremdet ihn „das Verhältnis des Försters zu seiner schwatzhaften Frau" (D. E. S. 11). Als „Verkehrung aller ethischen Gesetze" erscheint ihm Brachvogels „Narziß (D. E. S. 50). Ethische Bedenken, über die ihn nur der Genius Schillers hinwegtäuscht, erregt ihm „Don Carlos", so die Unnatur, daß „ein Sohn . . . seine Stiefmutter liebt und seinen Vater haßt", ferner die Annahme, „daß Elisabeth, die ihm eben gezeigt, was Pflicht ist, ihm nun Brief und Schlüssel als Einladung zu einer Schäferstunde „schickt" (D. E. S. 63).

Die an sich unsittliche Tat Odoardos hätte nach A. nur ein allgemeiner Zweck zu heiligen vermocht (D. E. S. 165). Geradezu empört ist A. über die sittlich „verstunkene Welt“ in Hebbels „Maria Magdalene“. „Eine Mutter stirbt, weil ihr Sohn Juwelen gestohlen, und es zeigt sich, daß es nicht wahr ist. Ein Mädchen läßt sich von einem ungeliebten Menschen schwängern, weil sie einen andern liebt . . .“ (D. E. S. 199, 1877).

§ 78. Zu den sittlichen Wertungen gehört auch A.s bitterernste Ablehnung des Bolzhumors in den „Journalisten“. Hinter dieser harmlos überlegenen Fröhlichkeit wittert A., sicher mit Unrecht, etwas von der „lebensunfreudigen (?!) Ironie der Romantiker“, von der Ironie Heines als „Selbstauflösung“ (D. E. S. 33).

## III. Äußerungen über Schauspielerisches.

§ 79. Einen feinen Sinn hat A. für die Individualität des Schauspielers. Dawison ist „vorherrschend, charakteristisch, gewaltig“, erinnert an den Stil Michel Angelos, an Emil Devrient bewundert er „die raffaelische Natur“. So liegt dem Macbeth Dawisons „die erste Stufe des Heldenhaften“ weniger gut als „die des offenen Zerfalls“ (D. E. S. 21, bezw. 1). Den Orest Devrients findet A. „schwach“, den Egmont von „unaussprechlichem Adel“, den Bolz „sprühend und voll Elastizität“ (D. E. S. 17, 21, 35). Die Iphigenie, Margaretha („Heinrich von Schwerin“), Prinzessin („Tasso“) gelingt nach A. der Bayer-Bürek viel besser als der pikante Ton der Adelheid („Journalisten“) (D. E S. 17, 103, Sal. X S. 9, D. E. S. 35). Zum Shakespearejubiläum 1864 plädiert A. für eine allgemeine deutsche Festaufführung von „Julius Cäsar“, für die er eine Besetzung vorschlägt, die seinem künstlerischen Scharfblick Ehre macht: „Cäsar-Emil Devrient, Antonius-Dawison, Brutus-Dessoir, Cassius-Lewinsky, Caska-Lange (Karlsruhe), Portia-Bayer-Bürck, Calpurnia-Rettich“ (Dtsche. Bl. 1864 S. 23).

§ 80. An Dawison bewundert A. „die intellektuelle Machtvollkommenheit“ wie seine Vieltönigkeit (vergl. bes. Sal. X, aber auch Mbl. S. 317 üb. den „Geizigen“, D. E. S. 32 üb. Benedikt, Derwisch D. E. S. 57, Lear D. E. S. 69, Heinrich von Schwerin D. E. S. 103, Othello Sal. X S. 7). An Dessoir

rühmt er die „fein-psychologische Auffassung" wie die „großstilisierte" und hinreißende, gewaltige Darstellung (Brf. a. Dessoir v. 5. VI. 64, 5. XI. u. 8. XI. 65). Das ständige Tonkostüm der Buljofsky und Rachel sagt ihm weit weniger zu als die „durchkomponierte Vortragsweise der Deutschen" (Brf. a. Jak. v. 10. XII. 61). Mächtig wirkt auf A. Rossis Lear, der ihm „wie ein menschgewordener Löwe" erscheint (Brf. a. Jak. v. 14. V. 74). An Salvinis Othello, den er ausführlich schildert, bewundert er außer einer taktvollen Zurückhaltung im Anfange eine äußerst beredte Mimik und eine der Musik parallele Komposition des dichterischen Wortes (D. E. S. 214).

---

## B. Erwägungen über die Dramaturgie Auerbachs.

### a) Innere Entwicklung der Anschauungen Auerbachs.

§ **81.** Für A. war es ein Bedürfnis, sich über Ideen, die ihn bewegten, lebhaft mit andern auseinanderzusetzen. Andererseits war er ein eifriger Leser. Dies beides legt es nahe, daß er auf einem Gebiete, das nicht sein eigenstes war (s. Schluß), vielfach fremde Einwirkung empfangen hat.

§ **82.** Wenn die erste Periode eingangs als dramaturgische Kindheit A.s charakterisiert wurde, so ist damit nur behauptet, daß von strengem Studium des Dramas, von einer Einsicht in sein technisches Wesen, von der Erkenntnis eigener Schwächen noch nicht die Rede sein kann, keineswegs, daß A. überhaupt noch nichts von dramaturgischer Theorie gehört oder gelesen habe.

§ **83.** Unter der mächtigen Wirkung Hegels, der im Drama die Idee, den Zweck über Gebühr betont und so den philosophischen gegenüber dem poetischen Gehalte bevorzugt hatte, entstanden zahlreiche dramaturgische Schriften, in denen die philosophische Interpretation die künstlerischen Wertungen überwog (vergl. z. B. Shakespearestudien S. 456 ff., 465 ff.). Das Theoretisieren war eine Zeitkrankheit, die den Freimut des

Schaffens nur zu leicht vergiftete. Jeder Dichter glaubte seinem Werk eine eigene dramaturgische Rechtfertigung vorausschicken zu müssen. So strömte A. eine Fülle von anregenden Ideen aus dem geistigen Leben der Zeit zu. Solche Schriften hatten unter einander vielfach Beziehungen. Nur die bedeutendsten stehen uns heute zur Verfügung; dagegen eine Masse minderwertiger Bücher oder zerstreuter Zeitungsartikel, die vielleicht von solchen in der Luft schwebenden Problemen ihrerseits berührt waren und auf A. eingewirkt haben mögen, ist uns nicht zugänglich. Kurz, es liegt hier Gefahr vor, allzu hypothetisch zu werden, und deshalb beschränken sich meine Darlegungen, auf solche Einflüsse der Zeit nur im allgemeinen hinzuweisen, auf Einzelheiten aber lediglich dort einzugehen, wo sonstige Anhaltspunkte gegeben sind. Wenn z. B. Stahr (Oldenburgische Theaterschau 1845 S. 12), Hiecke (Macbetherklärung 1846 S. 28) und Gervinus (Shakespeare III S. 326) in gleicher Weise auf die Kinderlosigkeit der Lady Macbeth als psychologisches Motiv ihrer Ehrsucht hinweisen, so läßt es sich nicht ermitteln, aus welcher Quelle A. unmittelbar schöpfte. Warum sollte A. auch nicht hie und da, unberührt von anderen, zu gleichen Ergebnissen gelangt sein? Zahlreiche unbedeutende Anklänge ließen sich vorbringen, die als Einwirkungen zu bezeichnen, aus diesem Grunde äußert gewagt wäre. In den deutschen Blättern 1864 (S. 23) nennt A. die Shakespearekommentare von Gervinus, Vischer, Ulrici, Bodenstedt, Rapp, Simrock, Dingelstedt, Kreyßig. Es ist nicht zweifelhaft, daß er in diesen und ähnlichen Schriften (z. B. etwa Prutz, Taschenbuch 1843: „Shakespeare in Deutschland" von Stahr; Oldenburgische Theaterschau von Stahr 1845. Stahr wird D. E. S. 176 erwähnt) gelesen und ihnen manche Anregung zu danken hat. Jedenfalls ist, wo es sich um eine so ideenschwangere Zeit handelt, bei der Erörterung von Einwirkungen äußerste Vorsicht geboten. Welche Einflüsse sind nun mit völliger oder wenigstens ziemlicher Sicherheit festzustellen?

**§ 84.** Noch immer sind die Worte Hegels tief in das Herz der Zeit geprägt. Immer wieder leuchten sie, mehr oder minder moduliert, durch dramaturgische und ästhetische Schriften (z. B. Hettner „Das moderne Drama" 1852, Vischer, Ästhetik

III 2, 1857). Es ist anzunehmen, daß A. schon früh von Ideen Hegels befruchtet wurde. Die Ästhetik Hegels (Werke X) erschien zuerst 1835. Ein lebhaftes Interesse für Hegel bekunden bereits einzelne Äußerungen aus A.s Studentenzeit (Brf. a. Jak. v. 27. u. 28. XII. 32). Durch den Verkehr mit Hettner in Heidelberg (1847/48) wurde er von Neuem auf Hegel hingelenkt. Ob nun A. den Einfluß Hegels durch unmittelbare Lektüre oder vermittelt durch andere empfangen hat, ob manche Punkte erst in der zweiten Periode auf A. gewirkt haben, ob einzelnes später als bewußte oder unbewußte Erinnerung in ihm auferstand, darüber läßt sich mit Bestimmtheit nichts sagen. Deshalb werden sämtliche Übereinstimmungen hier zusammengestellt: 1. Gerade Hegel betont die Idee im Drama, „die Exposition des innern Geistes der Handlung" (X S. 495), nur daß er das „reale Tun" unterschätzte, worin A. ihm nicht folgte (A.: s. § 10). 2. Hegel findet im Drama „kollidierende Umstände, Leidenschaften und Charaktere", A. eine „Bewegung von Gegensätzen" (Hegel X S. 480, A.: s. § 12). 3. Hegels Unterscheidung der Tragödie als der substantiellen Kunstform von der Komödie als der subjektiven scheint nicht ohne Beziehung zu der Anschauung A.s zu sein, daß der Tragödie vornehmlich das Allgemeine, der Komödie vorwiegend das Individuelle zukomme (Hegel X S. 527/533. A.: s. § 22 ff.). Bei Hegel gilt freilich das Subjektive der Komödie für Weltanschauung, Inhalt und Form (vergl. X S. 509), bei A. das Individuelle nur für den Inhalt (vergl. § 99). 4. Auch Hegel fordert für die Kämpfe der Tragödie „allgemein menschliches Interesse" (X S. 503/4; s. § 23 ff. üb. A.). 5. Zur Hegelschen Tragödie der „gleichen Berechtigungen" finden sich bei A. Ansätze (Hegel X S. 529; vergl. A. § 11). 6. Auch Hegel will „stete Fortbewegung zur Endkatastrophe"; jedoch soll der Dichter „sich die Muße gönnen, jede Situation sich für sich mit allen Motiven, die in ihr liegen, ausgestalten zu lassen", eine Forderung, die bei Ludwig noch besonderen Nachdruck erhält und von ihm ausgeformt, an A. vermittelt wird (s. § 56, vergl. Hegel X S. 493 u. A. §§ 51 u. 56). 7. „Episodische Szenen", die die Handlung nicht weiterführen, „sind" nach Hegel „dem Charakter des Dramas zuwider" (X S. 493; vergl. A.: § 59). 8. finden

sich Anklänge A.s an Hegel in der Charakteristik des Geizes (vergl. Hegel X S. 535 u. Mbl. S. 315, sowie Dtsche. Abde. N. F. S. 258).

**§ 85.** Verbürgt ist es, daß A. früh schon in Börnes „Dramaturgischen Blättern" gelesen hat; wir wissen, das Börnes Tellkritik dem 24jährigen eine Vorstellung von Schillers Drama verleidete. (Marb. Schb. I S. 124.) Folgende Punkte deuten auf eine Einwirkung Börnes hin: 1. Auch Börne rügt: „Tell bedenkt zu viel". (S. 268; vergl. A. § 66.) Dagegen setzt sich A. mit den sittlichen Einwänden Börnes gegen die Tellhandlung auseinander und verwirft sie als politische Kontrebande. 2. Besonders scheint bei A.s Kritik der „Emilia Galotti" eine Erinnerung an Börne mitzuwirken. Börne sagt (S. 222): „Bei Verginius, dem Vorbilde Odoardos, stand der Vater im Solde des Bürgers. Aber wenn die schreckliche unnatürliche Tat wie hier vergebens geschieht, wenn der Vater seine Tochter ermordet nicht für die Götter oder das Vaterland, . . . sondern um ihre anatomische Unschuld zu retten, so wendet man sich mit Abscheu vor einem solchen Anblick zurück". (vergl. A. § 77.) 3. sei noch erwähnt, daß Börne (S. 107), gleich A., an der Bearbeitung von Oehlenschlägers „Correggio" die Idee vermißt. (A.: D. E. S. 231).

**§ 86.** Als wahrscheinlich ist es anzusehen, daß A. schon in der ersten Zeit Lessings „Hamburgische Dramaturgie", wenigstens flüchtig, kennen gelernt hat. Jedenfalls treffen wir ihn 1848, als er den „Hofer" plante, bei der Lektüre dieser Schrift, die er später wohl sicher wiederholt eingesehen und mit anderen, etwa O. Ludwig besprochen hat. (Bettelh. S. 221; eine Ansicht Lessings zitiert in einem Brief an Ed. Devrient v. 9. II. 55) In folgenden Punkten zeigt sich A. von Lessing beeinflußt. 1. Nach Lessing soll das Werk des Dichters „ein Ganzes" sein, „das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erkläret", nicht an die Dissonanzen des Individuallebens erinnernd, sondern „ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers". (79stes St., X. S. 120; vergl. A.s harmonische Weltordnung im Drama: § 9.) 2. Lessing legt starkes Gewicht auf den Titel des Dramas. (29stes St., IX. S. 306; vergl. A.: § 10 u. § 92). 3. Auch Lessing will

typische Charaktere (19stes St., IX. S. 261, vergl. A.: § 22 ff.). 4. Die Forderung, Charakterbesonderheiten schaubar zu machen, entlehnt A. gleichfalls von Lessing. Dieser sagt: (9tes St., IX. S. 219): „Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Taten sehen". (vergl. A.: § 18). 5. Schon Lessing verwirft die Betonung eines Standes gegenüber dem eigentlichen Charakter einer Person. (86stes St., X. S. 148 ff., vergl. A.: § 25). 6. predigt Lessing bereits Einfachheit der Handlung. (12tes St., IX. S. 234, vergl. 30stes St., IX. S. 308 u. 70stes St., X. S. 83; A. § 42). 7. Desgleichen fordert schon er Notwendigkeit der Handlung, d. h. einen natürlichen Verlauf und will alle überraschenden Wendungen ausgeschlossen wissen. Der Zuschauer soll den Gang der Handlung vorhersehen können. (30stes St., IX. S. 234; 48stes St., IX. S. 386; 73stes St., X. S. 94; A.: § 47 ff.). 8. will Lessing Übereinstimmung der Charaktere: „Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen, . . . sie von schwarz auf weiß zu ändern", ist verfehlt. (34stes St., IX. S. 325; vergl. A.: § 66, 67). 9. legte schon Lessing Wert auf eine überzeugende Festlegung des Folgenlebens: „. . . wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufriedengestellt wissen". (35stes St., IX. S. 333, vergl. A.: § 67). 10. befürchtete Lessing eine Gefährdung der Illusion durch die bloße Nennung des Theaters in der Tragödie. (42stes St., IX. S. 362/63; vergl. A.: § 68, aber s. auch § 125).

**§ 87.** Noch einmal sei es betont, daß es als sehr unsicher anzusehen ist, ob alle diese Anschauungen bereits innerhalb der ersten Periode in A.s geistigen Besitz übergegangen sind. Nur so viel steht fest: A. hat innerhalb dieser ersten Periode bereits ästhetische und dramaturgische Schriften gelesen. Er wurde insbesondere von Ideen Hegels befruchtet. Börnes „Dramaturgische Blätter" kannte er schon sehr früh, spätestens 1836, und Lessings „Hamburgische Dramaturgie" hat er mindestens 1848, wahrscheinlich früher, mehr oder minder gründlich eingesehen. Jedenfalls verstieß er im „Hofer" fast gegen alle Elementarforderungen des Dramas, zeigte also, daß vornehmlich seine technischen Kenntnisse noch sehr schwach bestellt waren

oder zum mindesten, daß er gänzlich unfähig war, was er etwa wissen mochte, praktisch anzuwenden. Eins freilich ist zu bedenken: Einflüsse werden oft erst später wirksam. Wer hätte es nicht an sich erlebt, daß manches Gelesene oder Gehörte, zunächst wenig beachtet, in uns schlummert, bis es durch irgend eine Anregung, etwa eine Erfahrung, einen Hinweis geweckt, aus dem Dunkel des Unbewußtseins aufsteigt und Leben gewinnt. So mag es A. mit manchen derartigen Einwirkungen ergangen sein, daß sie erst durch kritische Betrachtung seiner Dramen, durch Winke Devrients und Ludwigs aktuell wurden.

§ **88.** Grundlegende Forderungen lernte A. durch die entschiedene Kritik Devrients an seinem „Hofer" kennen. A. selbst gestand: „. . . ich mußte die ganze Technik neu lernen". (Brf. a. Jak. v. 31. III. 50). 1. Ed. Devrient war es, der ihn auf die Notwendigkeit einer einheitlichen Handlung hinwies. Das A.sche Drama litt an einer Häufung von Motiven. „Erinnern Sie sich einer Episode im Hofer, die ich auf Ihren Rat herausschnitt, weil Sie sagten, das ist ein besonderes Drama", schreibt A. am 12. X. 55 an Ed. Devrient. (Vergl. A.: § 45). 2. rügte Devrient am „Hofer" den Mangel einer notwendigen Handlung, oder, wie er sagte, einer „dramatischen Gruppierung"; „alles flieht auseinander, ist dialogisiertes Epos". (Tgb. v. 21. XI. 49 u. v. 29. I. 50). (A.: § 47). 3. betonte Devrient die Wichtigkeit der dramatischen Konzentration. Er riet A. den „Hofer" um die Hälfte (!) zu kürzen. (Tgb. v. 22. XI. 49; vergl. Brf. a. Jak. v. 11. III. u. 19. III. 50). (A.: § 60.) Diese Hinweise Devrients mögen mit der Lektüre Lessings, der ja gleichfalls auf Notwendigkeit und Einfachheit der Handlung Gewicht legte, zusammengewirkt haben. 4. scheint A. durch Devrient auf die Notwendigkeit der Charakterentwicklung hingewiesen worden zu sein (s. § 35). A. kritisiert am „Hofer": „Die ganze Schwankung, die er erfährt, ist, daß Ast und Stamm hin und her bewegt werden". (Brf. a. Jak. v. 11. III. 50.) 5. scheint ihn Devrient auf die Zweckmäßigkeit einer schon äußerlich sichtbaren Steigerung aufmerksam gemacht zu haben (s. § 52): A. erkennt den Hoferstoff schon deshalb für ungünstig, weil die „anfangs so gefüllte Bühne zuletzt nur einzelnen bleibt".

(Brf. a. Jak. v. 25. III. 50.) Freytag, der gleichfalls bei der Umarbeitung half, kritisierte in „großer Übereinstimmung" mit Devrient. (Tgb. v. 8. I. 50.) Ein allein im Vordergrunde stehender Held, ein „Täter seiner Tat" ist Hofer nicht. A. strebte damals einer von ihm als „realistisch" bezeichneten Poesie zu; ihm „war das Volk der Held und Hofer sein Repräsentant". (Brf. a. Jak. v. 25. IV. 50.) Devrient konnte oder wollte ihn nicht von dieser Ansicht bekehren. Daß sie besprochen worden ist, darauf deutet eine Bemerkung in Devrients Tagebuch (v. 21. I. 50), die von einem Gespräch mit A. und Wolfsohn über die „naturalistische Richtung und ihre Notwendigkeit" berichtet. A. bezeichnete ja seinen Standpunkt selbst als „realistisch", und „realistisch" deckte sich damals noch mit „naturalistisch".

§ **89.** Noch zwei Punkte sind hier anzuschließen. Wir wissen, daß Devrient seinem Schützling O. Ludwig die Ansicht eingeimpft hat, das Drama müsse „aus dem Herzen der Schauspielkunst herausgeschrieben" sein. (Brf. D.s a. L. v. 1. XII. 46.) Was liegt näher, daß er auch A. zu dieser Überzeugung damals schon bekehrt oder es mindestens versucht hat (s. A. § 20). Zweitens war Devrient ein heftiger Gegner des selbstherrlichen Virtuosentums in der Schauspielkunst (vergl. Gesch. d. Dtschn. Schspk. S. 290/91, [1848]). Er, sowie die erst 1851 veröffentlichten Theaterbriefe Immermanns, der gleich A. klagt, daß tagtäglich Theater gespielt werde, daß die Schauspieler „sich aus geistvoll reproduzierenden Organen . . . zu selbständig produzierenden Genies gemacht haben", daß „das mimische Element die Überhand über das rezitierende gewonnen" habe (S. 11 bzw. 16), vielleicht auch der Widerspruch Stahrs in der Oldenburgischen Theaterschau (1845), mögen A., dessen naive Natur an sich schon allem Theatertum abgeneigt war, in seiner Ablehnung bestärkt haben, falls sie nicht überhaupt die Anregung zu seiner Opposition gaben (vergl. A.: § 72).

§ **90.** Mit dem Jahre 1850 beginnt der nachhaltigste Einfluß auf A., der Otto Ludwigs. Ludwig war A. an Begabung und Kenntnis im Dramatischen weit überlegen, und fing damals eben an, sich mehr und mehr in das Spezialstudium Shakespeares zu vertiefen. Es ist als ein Zusammenwirken der Kritik

Devrients, der Lektüre Lessings und anderer Schriften, vor allem aber der Gespräche mit Ludwig anzusehen, daß die in L.s Shakespearestudien immer wieder nachträglich betonten Forderungen der Einfachheit der Handlung (S. 32, 85, 155, 175), damit zusammenhängend der Einheit der Idee (S. 8, 68, 88, 269; vergl. A. § 42ff.), ferner der innern Notwendigkeit der Handlung, wobei L. gleich A. die Überraschung (S. 4, 18, 52, 54, 167; vergl. A. § 49), sowie die Folgenlosigkeit eines Motivs (S. 18, 167, vergl. A. § 50) verwirft, sich bei A. als Grundsätze tief einprägen. Wenn im Folgenden die Zeitpunkte der erstmaligen Niederschriften L.scher und A.scher Ansichten zur Entscheidung der Frage, ob L. wirklich der Gebende war, nebeneinandergestellt werden, so sind solche chronologische Erwägungen durchaus keine durchschlagenden Beweise, 1. weil die Niederschrift einer Anschauung noch nicht die Urheberschaft bezeugt, 2. weil der Zeitpunkt der Entstehung einer Überzeugung nicht identisch zu sein braucht mit dem der Aufzeichnung, 3. weil die eigentlichen Niederschriften A.s erst 1855 einsetzen und zur Feststellung des A.schen Ideenbesitzes vor 1855 nur spärliche Grundlagen gegeben sind*[3]. Aber bedenkt man, daß die spezifisch dramatische Begabung L.s im Gegensatz zu der epischen A.s (s. Schluß), die ungleich besser bestellten technischen Kenntnisse L.s (vergl. Shakespearestudien 1840—51), an sich schon für die Geberschaft L.s sprechen, so kommen solche chronologische Vergleiche als unterstützende Momente sehr wohl in Betracht. Sämtliche oben besprochene Forderungen treten bei L. früher auf als bei A. Die der Einfachheit und der Notwendigkeit der Handlung sind bereits als Hinweise Devrients, als Lehren Lessings festgestellt und brauchen deshalb hier nicht untersucht zu werden, wohl aber die damit zusammenhängenden Detailsätze: Die Einheit der Idee hebt L. an Shakespeare zuerst zwischen 1840 u 51 hervor (S. 8), A. erst 1857. Die Überraschung verwirft L., wohl seinerseits im Anschluß an Lessing (s. § 86), bereits ca. 1840 (S. 4), also lange vor seiner Bekanntschaft mit A. Auf die Notwendigkeit konsequenter Durchführung eines Motivs deutet L. zuerst ca. 1850 hin (S. 18), A. 1855. Schon bevor L. A. kannte (S. 14, vergl. 98, 109, 115), war ihm die Erwartung des Notwendigen die wahre Spannung, schon etwa

1852 (S. 48, vergl. 108, 371) lehnte er falsche Spannungskünste, besonders die an Zeit und Ort geknüpfte Spannung ab, A. erst 1856, bezw. 1861 (vergl. §§ 48 u. 62). Als weitere Anregungen L.s sind folgende Punkte zu erkennen: 1. L. will den Konflikt in eine einzige Person verlegt wissen (S. 62, 170), und zwar zuerst etwa 1853. Bei A. zeigt sich diese Ansicht zum ersten Mal 1857. A. will freilich vornehmlich die Gipfelung des Konfliktes in einer Person, weniger, daß der Konflikt von Anfang an in ihr liege (s. § 13). 2. betont L. bereits etwa 1850 die Gegenwärtigkeit des Dramas: „Das Drama muß in jedem Momente Gegenwart sein; das Vergangenheitsschwangere ist das Epische" (S. 18), vergl. A. § 16. 3. weist L. gleich Devrient auf die Bedeutung des Schauspielerischen im Drama hin und beruft sich auf Shakespeare (S. 42, etwa 1852), vergl. A. § 20 (zuerst 1855). 4. Die zeitliche Allgemeinheit der Tragödie fordert L. bereits etwa 1851 (S. 21, vergl. 97, 157, 158, 214), A. zuerst 1858 [§ 24]. 5. Das Verweilen im Moment, „eine gewisse Ruhe und Breite" in der Ausführung, worauf L. schon zwischen 1840 und 51 hinweist, übrigens, wie oben erwähnt, auch eine Forderung Hegels (s. § 84), übernimmt A. gleichfalls von L. Daß er 1855 schon L.s Überzeugung teilt, beweist seine Äußerung über die Artikulation der Empfindung (D. E. S. 7), die mit jener innig zusammenhängt (L. S. 7, 85, 117, 136, 138; vergl. A. § 56). 6. weist schon L. etwa 1853 od. 54 darauf hin, daß die Handlung nach dem Schluß hin sich beschleunigt (S. 86), eine Ansicht, die bei A. 1855 bereits auftritt (s. § 53). 7. Sehr großen Wert legt L. auf die Artikulation der Empfindung, wie sie bei Shakespeare in vollendeter Form sich findet. Schon zwischen 1840 und 51 ist diese Anschauung, wenigstens als Ansatz, vorhanden (S. 7), ausgebildeter erscheint sie etwa 1853 (S. 85, vergl. S. 136, 141, 149, 150, 155, 218). L. sagt: „Wo die Natur im höchsten Grade des Affektes stumm ist oder nur einen Hauch, eine Interjektion hervorbringt, da übersetzt Shakespeare" dies „in einen plastisch längeren Ausruf, der die Gefühle zusammenfaßt in einen prägnanten Satz, deren Verwirrung und Zugleichandrängen die Person verstummen macht". Bei A. ist diese Ansicht 1855 bereits als feste Überzeugung zu finden (s. § 69, vergl. 56). S. 150, also 1856, weist

er gleich A. (s. § 69, zuerst 1860) die Regieanweisungen für stummes Spiel als Verlegenheitsbehelf poetisch armer Autoren satirisch zurück. 8. Nicht ohne Einfluß war L.s ablehnende Stellung zu Hebbel, die L. bereits vor der Bekanntschaft mit A. (S. 3/4, also nach 1840) einnahm, wenn auch A.s Naturell an sich schon Hebbel abgeneigt sein mußte (s. § 120), vergl. A. § 74. 9. Bei der Beurteilung des französischen Intriguenstücks finden sich wörtliche Anklänge A.s an L. L. schreibt lange vor der Bekanntschaft mit A.: „solch ein Dramatiker rangiert . . . mit dem Taschenspieler“ (S. 5), A.: „alles muß so taschenspielerisch rasch gehen“ (D. E. S. 43); ferner „sie sind die Karten, mit welchen der Taschenspieler Kunststücke macht“ (S. 5), A. „Alles ist nur ein Kartenspiel“ (D. E. S. 154), (vergl. auch L. S. 181; „ein Schachspiel“, A. D. E. S. 197: „ein Spiel mit Schachfiguren“). Für die Art, wie L. seine Ideen Freunden gegenüber aussprach, bieten L.s Gespräche mit Lewinsky ein interessantes Zeugnis, das einen Einblick gewährt, wie der an sich zu lebhaftem Gedankenaustausch geneigte A. gerade durch diese Freundschaft mit L. eine Fülle von Anregungen empfangen mußte.

**§ 91.** 1852 erschien Hettners Abhandlung „Das moderne Drama“. Sehr wahrscheinlich ist es, daß A. wie L. es gelesen und ausführlich miteinander besprochen haben. Ein Punkt ist hierfür besonders instruktiv. Hettner bezeichnet S. 80 als „wirklich dramatisch“ nur „wesenhafte Gegensätze“, „die nicht durch äußeren Zufall, sondern durch ihr innerstes Wesen feindlich gegeneinander gespannt sind“, „den naturnotwendigen Zusammenstoß entgegengesetzter . . . Weltansichten“, während der Konflikt sich sonst meist nur in „vorübergehenden Irrungen und Mißverständnissen“ „bewegt“. Diese Ansicht geht im Grunde auf die prinzipiellen Gegensätze von Hegels „Tragödie der Idee“ zurück (vergl. Hegel X S. 491). Der Ausspruch Hettners dürfte die 1852 oder wenig später entstandene Äußerung L.s (S. 55) über den tragischen Konflikt angeregt haben. L. hatte noch 1850 im „Erbförster“ gegen die Hettnersche Forderung verstoßen. L. sagt: Der Konflikt soll nie „von bloßen Mißverständnissen, sondern jederzeit aus dem tiefsten Kerne“ der Personen „als absoluter Widerspruch ihrer Naturen“ hergeleitet werden. Die Ansicht zeigte sich bei A., freilich erst

1861, wenn er meint, in Dramen, deren Inhalt eine Bekehrung ist, „wo das Wort allein die Erkenntnis vermittelt", könne es sich nur um „ein Mißverstehen", „einen relativen Konflikt" handeln. (D. E. S. 160.) Der in den letzten Jahren bei A. hervortretende „radikale Konflikt" (s. § 30) ist gleichfalls nichts anderes als der „absolute Widerspruch" L.s, als der „naturnotwendige Zusammenstoß" Hettners, der Prinzipienkonflikt Hegels. Im übrigen ergeben sich folgende Berührungspunkte mit Hettner. 1. tritt Hettner lebhaft dafür ein, daß das Drama in lebendiger Beziehung zum Zeitbewußtsein stehen soll (S. 48/49, vergl. A. § 10). 2. „Für die Lebendigkeit und Plastik" empfiehlt sich „die Verteilung des Kampfes an gesonderte Kämpfer" (S. 98, vergl. A. § 15). Die Tragödie bezeichnet er als einen „innern dialektischen Prozeß" gleich sittlicher Leidenschaften (S. 99) vergl. bes. D. E. S. 192. A.: „Der dialektische Prozeß ist durch und durch fest in Persönlichkeiten gegeben". 3. Sehr stark klingt A.s Äußerung über die Phantasiestücke Shakespeares an die Hettners an, wenn dieser sagt (S. 153/54): „Man verkennt . . . das Wesen dieser wunderbaren Schöpfungen völlig, wenn man nur immer . . . ängstlich nach der Grundidee frägt". „Diese vielfachen Fäden alle sind nur aus der Weisheit der poetischen Technik entsprungen. Die Lichter heben sich durch die Schatten und die Schatten durch die Lichter . . ." (vergl. A. § 74, bes. D. E. S. 26 ff).

§ **92.** 1854 hatte A. ein neues Drama, den „Wahlbruder" beendet, und hier war es wieder Devrient, der durch seine Kritik A. Anregungen gab. Devrient rügt 1. daß die klare Entwicklung der sittlichen Idee mangle (vergl. D.s Tgb. v. 24. I. 55). Weitere Einwände lassen sich aus A.s Antwort vom 9. II. 55 erkennen. 2. hat Devrient den Titel „Der Wahlbruder" verworfen. Den ursprünglichen Titel „Der Entlastungszeuge" hatte A. bereits selbst fallen gelassen. An dieser Stelle lobt A. die Sorgfalt, die Lessing dem Titel widmet (s. § 10). Hier zeigt sich wieder, wie die Lektüre Lessings, eigene Erwägungen A.s und der Hinweis Devrients zusammenwirken. 3. Scheint Devrient ihn darauf hingewiesen zu haben, daß die Charaktere sich ausspielen sollen. Denn A. spricht davon, daß „eine Objektiv-Werdung des Meineides" am Schlusse „dramatisch-poetisch

notwendig" sei, „um damit Entenmaier und Konsorten abzutun" (vergl. § 59). 4. wünschte Devrient, daß Ulrich bei der Brandszene als Verbrecher „schärfer marquiert" werde, und A. gestand zu, er wolle der „durch Schiller eingerissenen Neigung, einen Verbrecher ohne Verbrechen hinzustellen", nicht folgen. Diese Kritik lenkte A. auf die Forderung der Schaubarkeit hin (§ 14 ff.).

**§ 93.** Um die wichtigsten Punkte zusammenzufassen: Über welche Anschauungen verfügte A., als er 1855 die Niederschrift seiner Studien begann? Geläufig sind ihm die Anschauungen über Idee, Konflikt und Charakterentwicklung, über Einfachheit und Notwendigkeit der Handlung mit ihren Details sowie die Forderung des beständigen Vorschreitens der Handlung. Bekannt ist ihm die Vertiefung der Situation und die Artikulation der Empfindung bei Shakespeare. A. hat eine allgemeine Vorstellung von der Notwendigkeit dramatischer Konzentration, jedoch ohne sich aller Konsequenzen bewußt zu sein: an die Idealität von Ort und Zeit, an die Notwendigkeit der Ablösung glaubt er noch nicht. Ebenso unverarbeitet ist seine Anschauung da, wo es sich um die Schaubarkeit handelt. A. hat einen Begriff von der Bedeutung des Schauspielerischen. Er weiß von L., daß das Drama „in jedem Momente Gegenwart" ist. Er hat es bei Lessing gelesen, daß Charakterbesonderheiten dem Zuschauer vor Augen zu führen sind. Aber diese Elemente zu verschmelzen zur Forderung der Schaubarkeit und alle Konsequenzen zu ziehen, das ist erst das Werk der folgenden Jahre. Noch 1856 rügt A. das Verbrennen eines Briefes als theatralisch, anstatt es vom Gesichtspunkte der Schaubarkeit anzuerkennen. Von der durch die Schaubarkeit bedingten Aufschminkung überzeugt sich A. erst in den allerletzten Jahren, 1855 mag er nichts davon wissen. Noch nicht überzeugt ist A. von der Zweckmäßigkeit der Monarchie im Drama sowie des Eigentriebes und der Selbstverantwortung des Helden.

**§ 94.** Den Eigentrieb und die Selbstverantwortung des Helden gibt A. bereits 1855 als Bedürfnis des Dramas zu, wohl durch den Hinweis Ludwigs (S. 62, ca. 1853) und eigenen Beobachtungen an Shakespeare belehrt. L. sagt: Shakespeares Helden sind „Täter ihrer Taten", eine Wendung,

die bei A. D. E. S. 7 und später wiederkehrt (D. E. S. 279) vergl. § 33. Der Held Ulrich im „Wahrspruch“ ist freilich kein „Täter seiner Tat“. A. wollte ja gerade zeigen, „wie einer durch die Macht der Verhältnisse verdorben wird“ (Brf. a. Devrient v. 9. II. 55), ein Mangel, den A. 1859 klar erkennt (D. E. S. 109). Auch seine Bekehrung zur monarchischen Verfassung des Dramas setzt 1855 bereits ein und unter dem Einfluß L.s (S. 35, etwa 1851) und durch Studien an Shakespeare unterrichtet, erkennt er 1859 als Grundfehler seines „Wahrspruch“ die Zweiheit des Helden und die ausführliche Behandlung der Nebenpersonen (vergl. § 57).

§ **95.** 1857 erschien Vischers Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, dritter Teil, zweiter Abschnitt. Zumal wenn man die Beziehungen A.s zu Vischer bedenkt, ist es als gewiß anzunehmen, daß A. sie gelesen hat. Dafür sprechen noch folgende Berührungspunkte: 1. Wie Hettner bekennt sich auch Vischer zur Prinzipientragödie Hegels, nur daß er die Charaktertragödie als fast gleichberechtigt gelten läßt (S. 1423). Wie bereits Hegel und Hettner (S. 80) gesteht auch Vischer den Prinzipienkonflikt auch dem bürgerlichen Drama zu; ja „die soziale Prinzipientragödie“ ist „eine Form, die in der modernen Zeit zu großer Bedeutung berufen ist“ (S. 1427 u. 1428). Von dieser Stelle scheint A. abzuhängen, 1861 will er das bürgerliche Drama durch den Austrag von Prinzipien belebt haben (§ 10). 2. Vischer sagt: „Die dramatische Konzeption geht nicht von den Charakteren, sondern von der Situation aus und man kann beobachten, daß dem echten Dichter oft das Charakterbild aus den Bedingungen des Schicksals erwächst“ (S. 1387), vergl. A.: § 47 u. 99.

§ **96.** 1858 lobte A. an Lessing gewisse schaubare Einzelzüge der Handlung, für die er 1856 noch kein Verständnis gezeigt hatte (s. § 17). L., der etwa 1857 (S. 197) „das was die Sinne anschauen“ im Drama betonte, vielleicht auch Ed. Devrient und Dawison mögen A. hier belehrt haben. So hatte A. eine bedeutsame Konsequenz der Schaubarkeitsforderung gezogen. Andererseits ist A. sich wohl beim Studium Shakespeares (Othello, vergl. D. E. S. 83, 1857) und unter dem Einfluß der Ludwigschen Erkenntnis (S. 169, 1857), daß „mög-

lichst viel Exposition“ zu geben sei, doch gewisser Einschränkungen der Gegenwärtigkeit im Drama bewußt geworden (s. § 16). Wenn L. 1857 ca. schreibt: „Immer schon Festes, das uns aber eben vor den Augen erst zu werden scheint“ (S. 169), so mag A.s Äußerung, daß die Charaktere im Drama gleichsam fertig seien und nur zur genetischen Vollendung sich entwickeln, als eine Spezialisierung der L.schen Ansicht auf die Charaktere anzusehen seien (s. § 36, 1858). Hieraus ergab sich, daß der Dramatiker die Genesis eines Charakters übergehen dürfe, was A. früher bezweifelt hatte: 1855 rügte er, daß die Motivierung einer Charakterbesonderheit mangle (s. § 36). 1858 vollzieht A. eine Art Synthese zwischen der L.schen Anschauung der Erwartung des Notwendigen als der erforderlichen Spannung und der Forderung des Überraschenden, wie sie andere, z. B. Freytag (vergl. Technik des Dramas S. 82 u. 88) aufstellten, indem er das „Was“ des Ausgangs als erwartet, das „Wie“ als überraschend wünschte (s. § 48). Ebenso erkannte A. 1858 die vorher angezweifelte Notwendigkeit der Ablösung von äußeren Beziehungen an, indem er die Wahl dieser Beziehungen durch psychologische Motive bedingt sein ließ (s. § 61). Freilich ein gewisses Befremden blieb; erst 1878 bekehrte A. sich völlig. L., der etwa 1851 (S. 28) bereits von der Zweckmäßigkeit der Ablösung überzeugt war, mag zu jener Bekehrung beigetragen haben. Auf die Idealität von Zeit und Ort (s. § 62) wurde A. wohl durch L. (ca. 1855, S. 108, 110/11, vergl. 371, 426) und Vischer (S. 1395) hingelenkt. Zur Idealität des Ortes bekannte sich A. 1859, zu der der Zeit, wie indirekt aus einer Stelle, in der A. das Hereinspielen der empirischen Zeit verwirft, geschlossen werden muß, 1861 (s. § 62). Freilich ist hier zu bemerken, daß später A. den Gedanken insofern weiterspinne, als er nicht nur individuelle dekorative oder zeitliche Bestimmung als bedeutungslos bezeichnet, sondern unter Idealität die Konzentration, in den letzten Jahren geradezu das theatralisch-künstliche Zusammendrängen von Vorgängen des realen Lebens versteht. L. dagegen faßte die Idealität mehr als eine Gleichgültigkeit des Zuschauers gegen das Individuelle der Zeit und des Ortes, als Abwesenheit aller Erinnerungen an empirische Unmöglichkeiten, ähnlich Vischer, nur daß er bereits darauf hinwies, daß häufiger

Szenenwechsel und die damit verbundene Unterbrechung der ästhetischen Anschauung die Illusion gefährde.

§ 97. Um nunmehr die Ergebnisse der Zeitspanne 1855 – 61 zusammenzufassen: A. hat sich bekehrt zu der Forderung eines Helden, der „Täter seiner Tat" ist, 2. zur monarchischen Verfassung des Dramas. Er hat 3. die Bedeutung der Schaubarkeit und 4. die Art der Charakterentwicklung klarer erkannt. 5. hat er sein Ideal der Spannung im Drama bestimmter formuliert. 6. ist ihm die Notwendigkeit der „Ablösung" einleuchtender geworden. 7. ist die Idealität von Zeit und Ort in A.s Anschauungskreis eingetreten, um allmählich mehr und mehr mit der Grundforderung der Konzentration zu verschmelzen. Kurz, A. hat die tiefgreifenden Unterschiede von Drama und Epos noch karer erfaßt, Unterschiede, die ihm bei seinem letzten Versuch, der Umarbeitung seines „Joseph im Schnee" zum Drama, wieder besonders fühlbar geworden waren (Brf. a. Jak. v. 7. u. 17. XII. 61).

§ 98. A.s dramaturgischer Ideenkreis ist 1861 vorläufig geschlossen. Als Eigentum ist die 1859 auftretende Anschauung über die Sprache im Drama der niederen Sphäre anzusprechen (s. § 70), nicht nur weil wir sie 1846 bereits vorbereitet finden, sondern auch, weil A. hier sich mehr auf eigenem Gebiete bewegt. Eine Verschmelzung des Volkstümlich-Realen mit dem Poetischen erstrebte er ja auch in den „Schwarzwälder Dorfgeschichten". Im übrigen hat A. Ideenelemente Hegels, Hettners und Vischers mit solchen Lessings, Devrients und Ludwigs, so gut es ging, eklektisch amalgamiert. A. zeigt Verständnis für den kulturellen Wert der Prinzipientragödie Hegels und Hettners, jedoch weiß er, daß die Charaktertragödie Ludwigs mehr den Kern des Dramatischen trifft (§ 91 u. 94). An Lessing lobt er die mechanische Einzelmotivierung (D. E. S. 163), mit Ludwig betont er den organischen Wuchs der Handlung (vergl. § 47). Er vermittelt ferner gleich Hegel zwischen dem beständigen Vorschreiten der Handlung und der Austiefung der Situation, das eine von Lessing, das andere von Ludwig besonders betont (§ 51, 56, 84, 86, 90). Ebenso verbindet er die Ludwigsche Anschauung von der Erwartung des Notwendigen mit der des Überraschenden, wie sie andere in ihren Dramen oder theoretischen Schriften vertreten (§ 48 u. 96).

**§ 99.** A. war Eklektiker, kein Nachsprecher. Dafür zeugen zahlreiche, meist wohl bewußte Abweichungen, für die hier einige bedeutsame Beispiele folgen mögen. A. hält im Gegensatz zu Lessing, dem historische Charaktere unantastbar, ihre Handlungen jedoch einer freieren Behandlung zugänglich erscheinen, (23. St. IX. S. 280), das historische Faktum für das Primäre, für das der Dichter entsprechende Charaktere zu gestalten hat (s. § 47, bes. Marb. Schb. I S. 114). Ludwig bevorzugte den idealen oder organischen gegenüber dem pragmatischen oder mechanischen Nexus (L. S. 70 [ca. 1852 od. 53], 116, 136, 220, 341). A. unterschied nirgends ausdrücklich die organische und mechanische Motivierung, während doch L. großes Gewicht auf diese Unterscheidung legte (vergl. § 47). Im Gegensatz zu A. faßte L. den Shylok nur als „komischen Popanz". (S. 171 vergl. Gespräche mit Lewinsky Grunow 6, S. 295), (vergl. A. D. E. S. 45, 47 u. Mbl. S. 722). L. würdigte vollauf die dramatisch-schauspielerische Bedeutung der Doppelrollen (S. 124 u. 125, 1855), während A. für „das Theater im Theater" nichts übrig hatte (s. § 68). Wenn Hettner im Anschluß an Hegel (X. S. 509) die Komödie als „Welt der Willkür und des Zufalls" faßte und von diesem Standpunkt aus das Scribesche Intriguenstück anerkannte (S. 146 bezw. 149), wenn er eine Tragödie der Verhältnisse als tiefste, der Leidenschaft als mittlere, der Idee als höchste Stufe des Tragischen unterscheidet (S. 85), wenn Vischer Charakter- und Intriguenlustspiel auseinanderhält und wenigstens für das zweite Zufall und subjektive Willkür gelten läßt (S. 1433/34), so findet sich bei A. von allem dem nichts. Es ist so gut wie ausgeschlossen, daß A. solche Anschauungen nicht gekannt hätte.

**§ 100.** Was die spärlichen Äußerungen der dritten Periode (1861 bis etwa 1875) anbetrifft, so ist nur sehr wenig Bedeutungsvolles anzumerken. 1862 erkennt A. einmalig den Parricida im „Tell" als berechtigten Kontrast an (Marb. Schb. I S. 117). Seit 1863 zeigt sich A. dem verstorbenen Hebbel gegenüber gerechter und verständnisvoller als sonst (s. § 74). 1867 spricht er von einer Tonskala der Empfindungen, wenn auch nicht so bestimmt und gewichtig wie in der letzten Periode (s. § 37). Dies wie andererseits einige geringfügige Konzessionen

an die schöpferische Freiheit des Schauspielers (s. § 72) dürfen vielleicht als Einwirkungen Dessoirs angesehen werden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß A.s Anschauung, daß eine Katharsis im Zuschauer keineswegs unmittelbar zur Wirkung des Dramas gehöre, ebenso wie seine Auffassung der Shakespeareschen Dramatik als eines Spiels von Naturkräften gleichfalls als eine Wandlung, vielleicht ebenso durch Dessoir angeregt, anzusprechen ist (s. § 11). L. betonte die sittlichen Beziehungen sehr stark, und Tatsache ist, daß A. in der zweiten Periode gleichfalls' das Sittliche und seine Verhältnisse mehr hervorkehrt (vergl. üb. Richard III. D. E. S. 70 ff.). Für eine bestimmte Behauptung sind freilich hier doch zu wenig Anhaltspunkte gegeben.

**§ 101.** Auffallen könnte es, daß A. nur sehr wenig mit Freytags „Technik des Dramas", die 1863 erschien, in Berührung zu stehen scheint. Es finden sich nur sehr wenig besagende Anklänge, andererseits starke Abweichungen, so z. B. die Einteilung der Handlung, ferner Freytags Stellung zum Unerwarteten (vergl. S. 82, 88). Eher hat es den Anschein, als ob A. in einigen Punkten auf Freytag eingewirkt hätte. A. tadelt 1859 an den „Fabiern", daß Fr. mehr eine Sitten- als eine Menschenschilderung gegeben habe (s. § 24), und Fr. spricht 1861 von der Gefahr, das Interesse an „dem Allgemein Menschlichen" durch Betonung der Besonderheiten einer vergangenen Zeit zu „verdecken" (Grzb. 1861, 2, S. 184). — 1858 weist A. im Molièreaufsatz darauf hin, daß Molière im „Geizigen" das Werden des Charakters übergangen habe (Mbl. S. 315). Fr. verallgemeinert 1861 diese Beobachtung überhaupt auf die Werke der Romanen (Grzb. 2, S. 149). — A. läßt es gelten, daß die Entstehung des Konfliktes bereits vor das Stück gelegt wird (1857, D. E. S. 83, s. § 16). Fr, der dies 1853 bezweifelte, (Grzb. 3, S. 415), gestand es 1861 zu (Grzb. 2, S. 223).

**§ 102.** In der letzten Periode zeigt sich im Ganzen eine Milderung in der Strenge des Urteils, eine Neigung zu Zugeständnissen. Äußerst gerecht wird A. jetzt den Schillerschen Jugenddramen, über deren Überhitztheiten er nunmehr nachsichtig hinwegsieht (s. § 74). Mehr und mehr nähert er sich der Anerkennung der virtuosenhaften französischen Technik.

Diese Annäherung, die 1872 bereits einsetzt und 1880 ihren Gipfelpunkt erreicht (s. § 63), die 1875 bestimmt ausgesprochene Forderung einer umfassenden Empfindungsskala (s. § 37), ferner die Anerkennung gewisser stark theatralisch empfundener Kontrastwirkungen (1877, s. § 40), die Zubilligung einer theatralischen Steigerung der Charaktere (1878/79, s. § 21), die volle Bekehrung zur Ablösung, sowie zu zeitlicher und örtlicher Konzentration (1878, s. §§ 61, 96 bezw. 62), die recht praktische Betrachtung über die Zweckmäßigkeit der Dienerszenen, auf die ihn die Aufführung seines „Erlösenden Wortes“ gelenkt hatte (1878, s. § 54), und schließlich die bedingte Anerkennung des „Theaters im Theater“ (1879, s. § 68), alles dies sind Zugeständnisse an das spezifisch Theatralische. Sie müssen einerseits auf den lebhaften Umgang mit Bühnenfachleuten und technisch begabten Dramatikern wie Laube, Dingelstedt, Barnay, wie Möser und Bauernfeld, wie Wilbrandt und Hugo Bürger zurückgeführt werden, andererseits sind sie dadurch begründet, daß A. in den letzten Jahren noch einmal versuchte, sich das Drama zu erobern und hart genug belehrt worden war, daß ohne Konzession an das Theater kein Erfolg blühe, und so war er für solche Einwirkungen wohl zugänglicher als früher. Daß A.s Sinn für das Wirksame sich tatsächlich bedeutend geschärft hatte, lassen einzelne Bemerkungen erkennen, so z. B. wenn er einen bedeutsamen Griff darin erblickt, daß in „Kabale und Liebe“ der „Absagebrief der Lady“ von „dem zerbrochenen Hofmarschall“, der „Selbmordbrief der Luise“ von „dem zermürbten Vater“ verlesen wird. (D. E. S. 99, 1877, vergl. D. E. S. 261 über das Renkontre der Stiefbrüder.)

**§ 103.** Überhaupt tritt A. dem modernen Drama näher. Einerseits gelangt er 1878, wenn auch nicht ohne Vorbehalten, zur Anerkennung des Anzengruberschen Bauerndramas (s. § 74). Andererseits bringt er dem Problemdrama Sardous und Ibsens Interesse, wenn auch nicht volles Verständnis, entgegen. (D. E. S. 302 ff.) Er erkennt die Bedeutung des Milieus (s. § 26). Selbst eine Schlußdissonanz läßt A. 1880 unter Umständen als tragisch gelten (s. § 10).

**§ 104.** 1872 waren die Shakespearestudien Otto Ludwigs erschienen, und mit ihnen beginnt sich der L.sche Einfluß wieder

stärker zu regen. Vielleicht ist es mit auf diesen zurückzuführen, daß A. sich seit 1876 wieder eisig ablehnend gegenüber den Dramen Hebbels verhält (s. § 74), was in starkem Widerspruch zur sonstigen Milderung seines Urteils steht, vergl. auch § 120. Als eine Einwirkung der L.schen Studien mag A.s Erkenntnis angesehen werden, daß die Tragödie der „Verbindung mit großen Ereignissen" bedürfe (1877, L.; S. 20, A.: § 34); freilich führten ihn auch eigene Erwägungen (die Möglichkeit einer Anrufung des Gerichts im Drama der niederen Sphäre!) zu solcher Anschauung, die allerdings in dieser Periode recht isoliert steht und in den Rahmen der übrigen Ansicht nicht gut passen will. Da sie nur einmal so bestimmt auftritt, darf ihr wohl kein zu großes Gewicht beigemessen werden.

§ **105.** Keineswegs sind A.s Zugeständnisse mit den Anschauungen der zweiten Periode ohne weiteres vereinbar. Die Anerkennung der französischen Technik gerät in Konflikt mit dem einstigen Ideal dramatischer Spannung und leicht auch mit der Forderung der Austiefung der Situation (s. § 64). Andererseits bildet A.s Erkenntnis, die Tragödie bedürfe großer Ereignisse, einen starken Widerspruch zu der lebhaften Würdigung des Anzengruberschen Bauerndramas. Auch manche weitere Widersprüche hätten sich bei einer Fortführung der Studien leicht herausgestellt, ich erinnere nur an die Monarchie im Drama und den selbstverantwortlich handelnden Helden. Der Kanon L.s war mit modernen Strebungen jedenfalls nicht direkt vereinbar.

§ **106.** In einzelnen Formulierungen zeigt sich besonders in der letzten Periode eine treffliche Klarheit des Ausdrucks, vor allem in den Ged. d. Coll. (s. z. B. S. 178; 1!) und in der Abhandlung „Zur Genesis des Nathan" (s. § 10 üb. die Unterscheidung von Idee und Tendenz). Auch in solchen Äußerlichkeiten ist die Reife gewisser Anschauungen zu spüren.

§ **107.** Die Fülle der psychologischen, ästhetischen, ethischen und theaterkritischen Individualaussprüche konnte in diesem Abschnitt nur verschwindend wenig berücksichtigt werden, da bei diesen meist einmaligen Bemerkungen von einer Entwicklung nicht die Rede sein kann. Auf diesem Gebiete ist A. ungleich selbständiger, oft geradezu originell. Der Zweck dieses Abschnittes war ja der, das Werden, die Wandlungen und Läuterung

der A.schen Anschauungen darzustellen und so zugleich mit zur Erklärung des auffallenden Widerspruchs beizutragen, den die eingehende Kenntnis dramatisch-poetischer und technischer Details mit A.s erfolglosen dramatischen Leistungen bildet. Mögen auch meine Darlegungen im Einzelnen öfter das Gebiet des Hypothetischen nicht überschritten haben, sie haben gleichwohl ihren Zweck erfüllt; denn so viel haben sie mit Bestimmtheit erwiesen: A. war hinsichtlich spezifisch-dramatischer Anschauungen durchaus abhängig von anderen, am meisten von den Shakespearestudien Ludwigs. Doch war er kein kritikloser Nachbeter, sondern selbständig als Eklektiker, der oft erst nach reiflichem Abwägen der Gründe, nach Beobachtungen und Studien sich für eine Ansicht entschied. Mit Recht darf die Entwicklung der A.schen Anschauungen als fruchtbar bezeichnet werden. Denn die Zugeständnisse der letzten Periode bedeuten die Aufgabe einzelner Einseitigkeiten der zweiten, an deren günstigem Ergebnis niemand zweifeln kann; zu bedauern ist lediglich die Unterbrechung der Entwicklung in der dritten Periode. Freilich läßt es sich nicht verhehlen, daß der Ideenkreis der zweiten Periode viel mehr in sich geschlossen ist als der in der letzten; diese birgt Widersprüche, die nur eine weitere Entwicklung zu beheben vermocht hätte. Nur durch konsequente Preisgabe einzelner alter Idealnormen wäre eine Synthese zwischen den Ideen der zweiten Periode und modernen Anschauungen, auf die A. zusteuerte, möglich gewesen.

## b) Urteil über die dramaturgischen Studien Auerbachs.

### I. Urteil über den Charakter der Studien.

#### 1. Die impulsive Unmittelbarkeit der Niederschriften.

§ 108. Die dramaturgischen Studien A.s waren größtenteils zunächst nicht für den Druck bestimmt. Es sind Niederschläge seiner Beobachtungen und Eindrücke. Meist mögen sie in der Eingebung des Augenblicks mit fliegender Feder niedergeschrieben sein. Dafür sprechen folgende Momente:

§ **109.** Neumann-Hofer berichtet über die Handschrift der wichtigsten Quelle, der D. E.: „sie fließt ungehemmt, kaum hie und da von Korrekturen durchsetzt mit kleinen, scharfen und dennoch schwungvollen ... Zügen"; „eigentümliche Abkürzungen" und „zahlreiche Randnoten" erschweren die Entzifferung (D. E. S. VI). Die Randglossen mögen wohl bei späterem Überlesen der impulsiv hingeworfenen Aufzeichnungen angefügt worden sein.

§ **110.** Man spürt es geradezu an diesem komprimierten Ausdruck, an diesem kühn hingestellten Satzbau, wie die Gedanken hervordrängten, wie die folgenden ihren Vorgängern kaum Zeit zur Aussprache gönnten, und die Feder der eilenden Produktion oft kaum folgen konnte. Ein treffliches Beispiel hierfür bringt Neumann-Hofer: „Auch dieses auf den Sack schlagen usw. ist allerdings nur usw.", sagt A. Hierin bedeutet das „allerdings" bereits die Entschuldigung für den im „auch" liegenden Vorwurf (D. E. S. IX).

§ **111.** Sehr charakteristisch für die Unmittelbarkeit der Aufzeichnungen ist ferner folgende Stelle in den D. E. S. 242: A. findet eine Handlung „logisch nicht ausklärbar". In einem zweiten Satze wird diese Äußerung berichtigt: „die Tat" ist „wiederum dadurch motiviert" ... Nun streicht A. die aufgehobene Behauptung des ersten Satzes nicht weg, sondern er läßt den Irrtum und seine Korrektur nebeneinander stehen.

§ **112.** Die Ideenfolge gleicht der eines ungezwungenen Gesprächs. Von logischer Ordnung der Gedanken kann im Ganzen keine Rede sein. Ungemein häufig sind bloße Berührungsassoziationen. Ein recht instruktives Beispiel findet sich sogar in den Ged. d. Coll., deren knappe Spruchformulierungen doch am wenigsten Gelegenheit hierfür bieten. S. 187, 2: „Es gibt chronische und akute Leidenschaften. Spiel z. B. ist eine akute, Geiz eine chronische. Poetisch sind diese beiden Leidenschaften nicht tragfähig für die tragische Spitze ..." A. bringt also zunächst Belege für die Unterscheidung von chronischen und akuten Leidenschaften: Geiz und Spiel. Ganz zufällig fällt ihm bei, daß Spiel und Geiz nicht tragisch zu gestalten sind, was mit jener als Hauptgedanke vorgebrachten Unterscheidung nicht den mindesten logischen Zusammenhang hat.

§ **113.** Die Mehrzahl von A.s Zitaten ergab sich bei der Nachprüfung als sehr ungenau. A. nahm sich also nicht die Zeit, wenn er eine Stelle anführte, das Exemplar vorher einzusehen. Oft mag er lediglich im Gedächtnis an die Aufführung seine Niederschriften abgefaßt haben. So erklären sich auch einzelne Flüchtigkeiten, von denen nur eine vorgebracht sein soll: Ganz unbegründet tadelt A. an Ifflands „Jägern“: „Der Matthes ist ein Bösewicht, weil er's ist“ (D. E. S. 10). Dabei sagt Matthes (I, 1): „Sapperment, mein Vater war hier Oberförster, in den Stuben hier bin ich großgezogen — nun soll ich gemeiner Jäger hier bei Euch sein . . .“ und (I, 2): „Mich lassen sie wieder zu Hause?“, worauf Anton erwidert: „Was soll man mit Euch? Man kann Euch zu nichts brauchen . . .“. Ähnliche meist unwesentliche Flüchtigkeiten finden sich in Urteilen über „Ella Rose“, „Essex“ u. a.

§ **114.** In seiner intensiven Gedankenarbeit stößt es A. zuweilen zu, daß er in seiner Freude über einen Ideenfund (vergl. Bettelheim S. 194) dessen Bedeutung überschätzt und im Ausbau eines solchen Gedankens über das Ziel hinausschießt, so wenn er die Ehe Odoardos und Claudias als „böse“ (D. E. S. 168) bezeichnet, Irma in „Auf der Höhe“ nennt sie „entsetzlich“ (III, 10, S. 71); ja selbst vor der Trivialität bleibt er nicht bewahrt, so wenn er das Essen in Richard III. symbolisch ausdeutet: „er verspeist so zu sagen immer nur die Welt und verdaut alles leicht, bis ihm einmal Verhältnisse im Magen liegen bleiben“ usw. (D. E. S. 74/75).

§ **115.** Wenn A. irgend eine Beobachtung gemacht hat, so beherrscht diese derartig A.s Intellektualität, wird derartig weitergesponnen, daß A. einzelne Unterlagen, durch die der Dichter seine Fassung etwa stützt, bisweilen völlig übersieht. So laufen ihm direkte Irrtümer unter, so z. B. wenn er die Szene zwischen Carlos und der Königin im letzten Aufzug des „Carlos“ für „vollständig unnötig“ erklärt: „Die Königin hat ihm nichts mehr zu sagen“ (D. E. S. 63). Jetzt, nachdem Carlos, der Unselbständige, seinen einzigen Freund verloren hat? der Verzweiflung preisgegeben ist? wo sie die einzige bleibt, die ihn aufrichten kann? nachdem Posa ihn ihrem Schutze empfohlen hat? Zudem könnte die Entsagung des Carlos dramatisch nicht

wirksamer dargestellt werden. Ebenso ungerechtfertigt ist A.s Vorwurf gegen den „impotenten“ Laube, daß er Schillers „größten dramatischen Effekt“, daß Demetrius bei der Umarmung Marfas den Vorhang aufzieht, sich entgehen ließ (D. E. S. 90). A. bedenkt nicht, daß Laube den Demetrius ganz anders als Schiller, nämlich als Unwissenden behandelt, während bei Schiller Demetrius vor der betreffenden Szene doch aufgeklärt wird. Unbegründet ist es, wenn A. behauptet, Leontes im „Wintermärchen“ sei schon „beim Aufgehen des Vorhangs“ „sinnbetört“ (D. E. S. 153). Die Eifersucht beginnt doch erst, als Polixenes den inständigen Bitten Hermionens nachgibt; ich glaube: Shakespeare will gerade zeigen, wie die Leidenschaft aus einem unbedeutenden Fünkchen bald zur lohenden Flamme aufbraust. Mit Sicherheit verkennt A. die Psychologie von Ibsens „Nora“, wenn er eine Versöhnung am Schlusse für denkbar hält und den Konflikt als ein vorübergehendes Mißverständnis auffaßt (D. E. S. 311). Das Zusammenleben der Gatten war eine psychische Dissonanz, ihre Trennung versöhnt uns. Von einer Schlußdissonanz, von der A. spricht, kann nicht, allenfalls in Beziehung auf die Mutterpflicht der Nora, nie hinsichtlich ihres Verhältnisses zu Helmer die Rede sein.

§ **116.** Und noch eins ist zu beachten. A. läuft Gefahr, bei Anwendung einer ästhetischen Norm, etwa der innerer Harmonie auf ein Drama Hebbels, der organischen Notwendigkeit auf ein Drama Gutzkows Unlust zu empfinden und solch Einzelgefühl dann mit der ästhetischen Gesamtwirkung zu verwechseln (vergl. Roetteken S. 273 ff.). Gewiß analysiert A. meist sein Urteil im Einzelwerte. Aber diese Einzelwerte werden bei ihm gar leicht von dem Vorurteile gefärbt. Recht instruktiv hierfür ist A.s Urteil über Anzengruber. Am „Ledigen Hof“ verstimmen ihn verschiedene Momente ästhetischer und ethischer Natur, und er findet: „Ja sogar das Landleben ist bloß Lüge“ usw. (D. E. S. 221, 1877). Wie anders lautet sein Urteil über den „Meineidbauer“! (D. E. S. 239, 1878). Da erscheinen ihm die Charaktere „von schöner Farbe und in den Konflikten waschecht“ usw. Dabei sind Charaktere und Bauernmilieu speziell in beiden Stücken keineswegs so ungleichwertig geraten.

§ **117.** Alles dies, mag es nun formaler oder inhaltlicher

Art sein, deutet auf den impulsiven Charakter der A.schen Studien hin. In solcher temperamentvoller Unmittelbarkeit liegt, wie schon Kilian (in der Beil. z. Allg. Ztg. 1893, 119/20) feststellt, der besondere Wert und andererseits die Schwäche der dramaturgischen Aufzeichnungen A.s. Durch eine Sichtung und Ausscheidung des Anfechtbaren wäre vielleicht der objektive Wert gestiegen, der individuelle wäre gesunken.

**§ 118.** Zu bemerken ist, daß das von A. für den Druck Bestimmte (u a. die Abhandlungen über den „Geizigen", „Nathan", über Meyerns „Heinrich von Schwerin" [in d. D. E. aufgenommen], über Dawison, die Ged. d. Coll.) in der Form geschliffener, im Inhalt strenger durchgearbeitet sind. Doch auch hier sind die Merkmale A.scher Studien unverkennbar: Mehr Gedankenreichtum als Übersicht, häufige Berührungsassoziationen, Abschweifungen mannigfacher Art, Überschätzung und Zuspitzung einzelner Ideen.

## 2. Die Subjektivität des Urteils.

**§ 119.** Mehr gefährdet als durch den impulsiven Charakter ist der Wert der A.schen Studien durch des Dichters unüberwindliche Subjektivität. Die in 1 behandelte impulsive Unmittelbarkeit gehört ja eigentlich auch zum Subjektiven. Aber hier ist mit Subjektivität mehr der engere Begriff des „Allzu Persönlichen", die Unfreiheit, von persönlichen Gefühlen zu abstrahieren, kurz der Mangel objektiver Gerechtigkeit gemeint. Diese starke Subjektivität erscheint überall bei A., im Leben wie in den Werken (s. auch § 130/31). A. kannte sich übrigens selbst (vergl. Brf. a. Jak. v. 24. IV. 72 u. 5. IX. 73).

**§ 120.** A.s ablehnendes Verhältnis zu Hebbel erklärt sich nicht zum mindesten aus persönlichen Motiven. Nicht gerade glückliche Begegnungen mit ihm (vergl. Bettelheim S. 220), ferner Gerüchte über Hebbels Privatleben (vergl. die Anspielung D. E. S. 200), schließlich der Einfluß Ludwigs (vergl. Bettelheim S. 220) mögen A.s Empfänglichkeit für Hebbel von vornherein verstimmt haben. Dazu kommen starke persönliche Gegensätze; Hebbels Pessimismus und A.s Glaube an die Harmonie des Weltganzen, die im Kunstwerk sich spiegeln soll, Hebbel ist ethisch Individualist, A. von überempfindlichem,

streng geregeltem Sittlichkeitsgefühl, bei dem einen findet sich Vorliebe für philosophische und psychologische Raffinements, bei dem andern Naivität in Gefühl wie Reflexion, hier frappierende Lakonik des Ausdrucks, das Tiefste mehr verhüllend als offenbarend, dort nichts verschweigende, schlichte Redseligkeit. — Auch in der Beurteilung Grillparzers wirkt ein subjektives Moment mit. Der liberale Freimut A.s hat eine gewisse Abneigung gegen den Dichter, der zugleich Beamter im Reiche Metternichs ist. Er wittert in seiner Dichtung daher etwas Ungesundes, Niedergedrücktes (vergl. D. E. S. 266). Dazu kommt, daß auch die romantische Neigung Grillparzers nicht nach A.s Sinn ist (vergl. D. E. S. 33 u. 194, üb. Calderon D. E. S. 251 ff.). — Ebenso die übertriebene Schärfe gegenüber Gutzkow (s. besonders die ganz unpassende Nachschrift D. E. S. 40) erklärt sich aus der persönlichen Antipathie A.s gegen Gutzkow. Das Unstäte im Wesen G.s, seine persönliche Reizbarkeit, sein geistreichelnder Witz stießen A. ab. Gutzkow war Theatertechniker, A. allem Theatralischen abhold. Ein gewisser Neid auf G.s theatralische Erfolge mag mitgespielt haben und ist menschlich begreiflich. Wir wissen, wie vergeblich sich A. bemühte. Auch gegen andere Theatraliker wie Holtei, Griepenkerl, besonders aber gegen Laube ist sein Urteil graduell zu streng. — A. hatte kein Verständnis für leichten oder überlegenen Witz, noch weniger für Ironie (vergl. z. B. Bettelheim S. 250). So sind seine Bedenken gegen den harmlosen Humor Freytags geradezu kleinlich (D. E. S. 33, s. § 78). Auch sein Urteil über Scribe und andererseits über Bauernfeld ist zu hart.

**§ 121.** Waren es nun auch subjektive Momente, die ihn beispielsweise zu Lessing, Goethe, Schiller, Kleist oder Ludwig hinzogen? In erster Linie war es wohl A.s ästhetisches Gefühl, das ihn hier richtig lenkte. Aber es wirkten doch auch subjektive Motive mit. Lessings Humanität, sein Glaube an die Menschen, seine philosophische Tiefe erklären A.s Vorliebe für diesen Dichter. — Zu Goethe zog ihn dessen Universalität (auch bei A. darf von einer gewissen Universalität des Denkens gesprochen werden), vor allem aber war Goethes edle Naivität ganz nach dem Herzen A.s. — An Schiller verstimmten ihn

zuweilen Überhitztheiten des Ausdrucks und anfangs manches Theatralische, doch söhnte ihn immer wieder der fortreißende Idealismus mit ihm aus. — Kleist und Ludwig mit ihrer Neigung zu realistischer Fassung kamen an sich schon Idealen A.s entgegen. Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, daß auch hier das subjektive Moment nie ganz auszuschalten ist.

**§ 122.** Mitunter zeigt sich freilich doch bei A. ein Streben nach Objektivität und Gelassenheit des Urteils (vergl. sein Urteil über Hebbel im Laufe der dritten Periode, über Grillparzers „Esther", D. E. S. 182 ff. und die lebhafte, ja begeisterte Anerkennung Anzengrubers, D. E. S. 239 ff.)

**§ 123.** Im Ganzen aber ist A. auch als Kritiker und Ästhet ein Dichter. Der künstlerische Wert dieser Studien ist unzweifelhaft, wie schon Bettelheim (Nation 1889), Kilian (Beil. z. Allg. Ztg. 1893, 119 u. 120) und von Weilen (Literarische Jahresberichte 1893) anerkannten. A.s Äußerungen sind impulsiv und subjektiv. Aber für die objektive Wertung ist doch in Betracht zu ziehen, daß der impulsive und subjektive Charakter ja nicht so weit geht, daß die Äußerungen etwa lediglich aus zufälligen Stimmungen des Naturells hervorgehen, sondern, wie A a zeigte, beruhen sie größtenteils auf normativen Grundlagen. Aber auch davon abgesehen, besitzen sie einen objektiven Wert, insofern alles individuelle Urteilen, falls es nur konsequent ist und in seiner Individualität erkannt wird, beiträgt zur Erkenntnis allgemeiner Werte, und 2. weil tatsächlich das Gute weit überwiegt. Freilich ist nur von einem bedingten objektiven Wert zu sprechen.

## II. Kritische Bemerkungen zu den dramaturgischen Normen.

**§ 124.** Die ästhetische Kritik muß in einer literaturhistorischen Arbeit naturgemäß zurücktreten. Deshalb beschränkt sich diese Darstellung auf wenige kritische Bemerkungen über einige der wichtigsten Anschauungen A.s. Sie mögen dazu dienen, einigermaßen historische und objektive Werte zu scheiden.

**§ 125.** A.s Anschauung über die Aufgabe des Dramas ist beherrscht von einer harmonischen Vorstellung des Weltganzen (s. § 9). Max Dessoir erkennt im Gegensatz hierzu in der Welt eine gewaltige Dissonanz, „ein objektiv Tragisches", das letzten Grundes auf „dem in einem Tierleib gefangenen hohen Menschengeist" beruht; er leugnet deshalb im Widerspruch mit A. die Möglichkeit tragischer Versöhnung (S. 211). Auch Volkelt läßt tragischen Pessimismus gelten (S. 100—107). Mit der bedingten Anerkennung einer Schlußdissonanz nähert sich A. der modernen Auffassung. — A. setzt (wenigstens s. 1867) das Sittliche nicht in prinzipielle Beziehung zum Drama. Eine Inkonsequenz ist es, daß er doch immer wieder den Schuldbegriff einmengt (s. § 11). Ästhetiker unserer Tage bestreiten unbedingt oder bedingt dessen Giltigkeit: Dessoir verwirft ihn ganz (S. 210), Volkelt scheidet schuldvolle von schuldloser Tragik (S. 161). Immer wieder drängen sich bei A. sittliche Werte ein; es ist kaum zu billigen, daß A. öfter das Ethische ohne weiteres dem ästhetischen Werte zurechnet (z. B. bei Hebbel), wohl aber, daß er in ästhetischer Minderwertigkeit eine sittliche Gefahr sieht (s. § 75). Jedenfalls, wenn A. die Katharsis prinzipiell als Nebenwirkung, als zufälliges Ergebnis bezeichnet, so ist dieser Standpunkt sehr modern (vergl. auch Roetteken S. 295 ff.; Alfr. Frhr. v. Berger S. 89, 94, 97; Volkelt S. 291/93). — Bedenklich erscheint es mir, daß A. den Kampf mit einer Institution, weil zeitlich bedingt, als tragischen Konflikt ablehnt (s. § 28). Institutionen, Standesunterschiede und dergl. gibt es zu allen Zeiten (von prähistorischen Perioden abgesehen), freilich bald so, bald so gefärbt. A. hätte es gleich Hettner als Tragödie im niedern Sinne, als Tragödie der Verhältnisse gelten lassen sollen, wenn solche Konflikte dargestellt werden. Unser modernes Drama bevorzugte derartige Motive sehr stark (Offizierstragödien etc.). Undramatisch wäre der Kampf nur dann, wenn die Institution nicht verkörpert würde durch Menschen, die ihrerseits Affekten zugänglich sind. — Die Forderung eines Helden als „Täters seiner Tat" würden sehr viele moderne Dramatiker bestreiten (s. § 33). Das neuere Drama (Ibsen, Tolstoi, Hauptmann u. a.) zeigte eine Vorliebe für Opfer der Verhältnisse. Auch Volkelt läßt die „verschiedensten Grade von Selbsttätigkeit und

Zu § 9.
Zu § 11.
Zu § 28.
Zu § 33.

Nichtselbsttätigkeit" wie den Mangel „freier Selbstbestimmung" für die tragische Person gelten (S. 147). A.s Forderung ist freilich durch seine Grundanschauung von einer Weltharmonie philosophisch bedingt. — Es ist verfehlt, daß A. die Forderung innerer Notwendigkeit auch auf die Komödie ausdehnt (s. § 47). Hegel, (X. S. 509), Hettner (S. 146), Vischer, der allerdings Intriguenkomödie und Charakterlustspiel unterschieden wissen will (S. 1433/34) erkennen der Komödie Subjektivität, Willkür und Zufälligkeit zu. Auch Volkelt ist gleicher Meinung (Ästh. II S. 480). Volkelt bemerkt noch zur tragischen Notwendigkeit, daß von einer solchen nur in Beziehung auf den organischen Verlauf der Handlung gesprochen werden dürfe, der Zufall sei aus dem Zusammenhange der Charaktere und der Handlungsglieder nicht auszuschließen (S. 334). — Die Forderung einer immer fortschreitenden Handlung und die Erkenntnis, daß das Drama das Nachholen vergangener Begebenheiten nicht dulde (s. § 51), ist durch die „analystische Technik" Ibsens („Gespenster", „Nora", „Rosmersholm") umgeworfen. Auch das naturalistische Drama, das mit seiner Vorliebe für das Detail am Zuständlichen haftete, hat hier, wohl nur vorübergehend, eine Wandlung herbeigeführt. — Ebenso ist die monarchische Verfassung des Dramas (s. § 57) durch den Naturalismus umgestoßen worden („Weber", „Florian Geyer", „Glaube und Heimat"). Namhafte Ästhetiker haben dies gelten gelassen (Volkelt s. 78/79, Dessoir S. 210). Bemerkenswert ist, daß A. die Monarchie im Drama ebenso wie die Forderung eines „Täters der Tat" (s. o.) ursprünglich nicht anerkennen wollte (vergl. § 88 u. 94), daß er 1850 (s. § 88) schwärmte: „Wir müssen zu einer realistischen Poesie kommen". Wenn Lamprecht behauptet, daß Otto Ludwig durch den Kanon Shakespeares von dem geraden Wege auf den Impressionismus abgelenkt und dadurch die Entwicklung verzögert worden sei (S. 238 u. 322), so bildet die Entwicklung A.s zu der Ludwigs in dieser Hinsicht eine interessante Parallele. — A.s Verwerfung der Episodenrollen geht zu weit, ist aber durch die geschmacklose Vorliebe der Zeit für unterhaltende Episoden (Ekhoff in „Zopf und Schwert", Spinoza in „Uriel Akosta"!) erklärt. Episoden sind jedoch sicher berechtigt, wenn sie auf die Handlung zuwirken oder

Zu § 47.

Zu § 51.

Zu § 57.

Zu § 59.

den Hintergrund beleuchten (Kosinsky, Riccaut!) s. § 59. — Sehr fraglich scheint es mir, ob durch das Hereinspielen der empirischen Zeit die Illusion unbedingt gestört zu werden brauche (§ 62). Wenn diese Einwirkung vom Dichter nicht derart plump in Szene gesetzt ist, daß der Gegensatz zur Wirklichkeit dem Zuschauer peinlich fühlbar wird und damit außerästhetische Werte Macht gewinnen, so ist sie meines Erachtens, zumal im Intriguenstück, zu dulden. — Ferner ist keineswegs gesagt, — und A. macht ja zuletzt selbst bedingte Zugeständnisse, — daß durch „das Theater im Theater" die Illusion beeinträchtigt werde. Im Gegenteil, wenn durch Andeutung einer künstlerisch kultivierten oder pathetischen Sprechweise, einer lebhaften Geste, also einer gewissen mehr oder minder stark betonten Theatralik des Wesens der Gegensatz des Schauspielers zu den ruhigeren oder weniger blendenden Farben des Nichtschauspielers dem Zuschauer fühlbar wird, so sollte eher die Illusion gesteigert werden, indem der Zuschauer genötigt wird, das Theater außerhalb des Theaters anzunehmen. Welche Bedeutung hat das Schauspielertum in den Dramen Shakespeares! Welche Aufgaben bieten die sogenannten Doppelrollen dem Schauspieler! Otto Ludwig sah hier weiter als A. (vergl. § 99). Lessing rügt allerdings die Nennung des Wortes „Bühne", jedoch nur für die Tragödie und an einer Stelle, wo diese tatsächlich äußerst heikel war, nämlich künstlich, allzu künstlich dazu dienen sollte, die durch einen theaterhaften Vorgang bereits gefährdete Illusion zu retten (Lessing 42. St. IX S. 362/63), s. a. § 68. — A.s Protest gegen die Selbständigkeit der Schauspielkunst (s. § 73) ist als Opposition gegen das damals allzu selbstherrliche Virtuosentum, das besonders durch die Nachahmung der Talentärmeren eine Gefahr wurde, historisch durchaus begreiflich. Aber ein Irrtum war es doch, die Bühnenkunst lediglich als Interpretin, als Dienerin anzusehen. Sie hat eigene Rechte. Dem Genie dürfen nicht Fesseln angelegt werden, wenn es einer Gestalt vielleicht — ich denke an die Kunst unserer Tage — eine individuellere Färbung gibt als der Dichter. Selbstverständlich hat diese Freiheit Grenzen. Andererseits gewinnt manche flache Rolle erst durch den schaffenden Darsteller künstlerisches Leben; besonders gilt dies für komische Gestalten (Girardi!).

Zu § 62.

Zu § 68.

Zu § 73.

Auch Dessoir gesteht der Bühnenkunst Selbständigkeit zu. (S. 338 ff.) (vergl. auch Georg Fuchs, die Sezession in der dramat. Kunst u. d. Volksfsp. München 1911.) — Der Inhalt der übrigen Anschauungen A.s leuchtet mir ein und ist nach meiner Überzeugung im Ganzen von objektivem Wert. Im Einzelnen ließe sich vielleicht kritisch noch manches sagen, etwa daß A. in der Anwendung einzelne Forderungen überspannt, z. B. die der Sicherung des Folgenlebens (s. § 67). Aber die obigen Bemerkungen, die nur das Wichtigste berücksichtigten, genügten doch, um Folgendes zu zeigen: Die Anschauungen A.s sind nur hie und da durch die weitere Entwicklung berichtigt oder umgestoßen worden. In manchen Punkten ist es sehr fraglich, ob für immer. Abgesehen von einigen z. T. historisch begreiflichen Einseitigkeiten bieten sie ästhetisch Wertvolles.

## III. Zusammenfassendes Urteil über die Studien.

**§ 126.** Für die Bewertung ergeben sich folgende Punkte: A.s Studien liegen Normen zu Grunde, die großenteils als objektiv gelten dürfen. Ein Schöpfer eines eigenen in sich geschlossenen Systems war A. nicht. A. war selbständig nur in der eklektischen Auswahl und der individuellen Anwendung jener Normen. Die Normen sind ihm in Fleisch und Blut übergegangen, so daß er sie sicher zu handhaben weiß. Sein Eigenstes und auch Bestes gibt er jedoch in der Fülle freilich nicht gleichwertiger Individualaussprüche, also da, wo nicht spezifisch der Dramaturg, sondern der Dichter, der Künstler zu Wort kommt. Die Äußerungen sind impulsiv, die Urteile oft subjektiv gefärbt. Aber gerade dadurch, daß diese Studien von einem Künstler geschrieben sind, der nicht Fachmann war, unterscheiden sie sich von dem ihnen am nächsten stehenden Studien des Dramatikers Ludwig, von dem technisch kalkulierenden Lehrbuch Freytags und von der philosophierenden Dramaturgie Hettners und beanspruchen einen individuellen Wert zum mindesten. Jedoch bei ihrer Basierung in großenteils anerkennenswerten Normen, bei der überwiegenden Fülle gehaltvoller Ideen, die sie bieten, ist ihnen trotz gewisser Schwächen auch ein freilich nur bedingter objektiver Wert nicht abzusprechen.

# Schluß.

## Auerbach und das Theater.

§ **127.** Das Schlußkapitel soll sich mit der Frage beschäftigen, warum A. trotz seiner theoretischen Kenntnisse kein einziger Wurf im Drama glückte. Wenn ein so geistig hochstehender Mensch wie A. trotz abschreckender Mißerfolge immer wieder zum Drama drängt, so kann dies nicht ohne jede Voraussetzung geschehen; es ist nur so denkbar, daß gewisse Eigenschaften, die erst den echten Dramatiker ausmachen, mangeln, wohl aber eine Fähigkeit vorhanden ist, die zu gestalten strebt, jedoch ohne die Ergänzung jener zu gesunder Produktion nicht ausreicht.

§ **128.** Es ist interessant, daß G. Keller und H. Hettner A. als Dramatiker etwas zutrauten, Keller, der, gleichfalls Epiker, sich ebenso wie A. vergeblich um das Drama bemühte (s. Preitz, „G. Kellers dramatische Bestrebungen" 1908) und Hettner, der dramaturgische Theoretiker. Ludwig dagegen, der Dramatiker, sagte ihm oft: „Du taugst nicht zum Dramatiker, ein dramatischer Dichter muß schlank sein und Du bist breitschultrig" (Brf. a. Jak. v. 30. III. 78). Mit diesem Bilde ist viel gegeben. A. fehlt die glatte technische Gewandheit, sein Wesen ist behaglich, oft langsam. Er gleicht dem Wanderer, der Blumen am Wege pflückt und sinnend die Landschaft betrachtet. Neigung zu Detail und Reflexion, Mangel an Konzentration und Zielstrebigkeit kennzeichnen ihn. Er selbst kannte sich nur zu gut: „Ich kann es nicht und kann es nicht, das eine Mal eine Begegnung, eine Anschauung in mich aufnehmen und das andere Mal eine ignorieren" (Brf. a. Jak. v. 3. X. 68).

§ **129.** A. hat zuweilen etwas von der Klarheit seines Lieblingsphilosophen Spinoza, von der Weisheit Nathans. Er steht über den Dingen und sieht sie in einem versöhnlichen Lichte. Auf das Drama angewandt, er liebt die Gegensätze auszugleichen, seine Kontraste geraten oft nicht scharf genug.

Es ist charakteristisch für A., daß er im „Geizigen“ die „rechtschaffene Genügsamkeit“ als Kontrast zum Geiz sich wirksam denkt (Dtsche. Abde. N. F. S. 266, vergl. auch D. E. S. 304).

**§ 130.** Freilich ist A. nicht immer so überlegen-ruhig wie Nathan. Wir sahen, wie er in der Kritik hie und da sich von seinem subjektiven Temperamente fortreißen ließ, wie er in einem heiligen Zorn gegen die „Korruption“ und die wertlose Literatenmache eiferte. Aber hier ist nichts zu spüren von der objektiven Kampflust des Dramatikers, wie sie etwa Lessing oder Gutzkow eigen war, einer Kampflust, die vielleicht in kritischen Fechterkunststückchen sich äußern mag, sondern A. ist subjektiv in seinem Zorn und schlägt dann den Gegenstand seines Hasses in Grund und Boden. Dies zeigt sich im Drama in der Behandlung der Gegenpartei. A. selbst schwört dieser Todfeindschaft, und sie kommt naturgemäß in der Darstellung schlecht weg. Wie vernachlässigt er im „Wahrspruch“ das Wirken des Gegenspiels, der „Seelenbrandstifter“ Strobel, Weihenbrand und Konsorten! Schon die Motivierung der Intrigue, auf der doch alles Folgende sich gründet, ist unglaubhaft (I, 1).

**§ 131.** Das Nordstettener Dorfkind, gerade und naiv wie die Natur, in der es aufwuchs, ist ferner nicht im mindesten Schauspielerseele. A. war kein Theatermensch. Oft wurde es ihm nicht leicht, an die Illusion der Bühne zu glauben (vergl. Bettelheim S. 395). Es ist ihm nicht möglich, sich in andere Individuen zu versetzen. Gewiß, vielfarbige Gestalten leben in seiner Phantasie; er hat die Kraft, sie und ihr Handeln zu schildern. Er kann über sie sprechen, so wie er sie mit seinem subjektiven Auge gesehen hat, aber sie selbst sprechen zu lassen, vermag er nicht. Man sehe z. B., wie ihm in „Der seltenen Frau“ die Kontrastfigur zu dem sentimentalen Manfred, von Staff, mißlungen ist. Er soll den überlegenen Bolzhumor vertreten, aber man spürt nur zu deutlich A.s fruchtloses Bemühen, die rechten Worte für ihn zu finden. Zahlreiche Personen der letzten Lustspiele reflektieren ganz nach der Art A.s, ohne kontrastierende Charakteristik sind sie, ohne Farbe. Ferner hat der Schauspieler einen ausgeprägten Sinn für das Wirksame; er weiß es, wie weit er Stimme und Leidenschaft steigern, wie viel

er Schminke auflegen muß, um auf die Ferne zu wirken. Diese Fähigkeit geht A. ab; er ist zu schlicht, zu sehr geradezu. Wenige wirksame Szenen wie die des Brandes und allenfalls des Selbstbekenntnisses Ulrichs im „Wahrspruch" sind ihm gelungen; aber wie lau, wie pointenlos, von Kollaboratorreflexion durchwuchert, ist dagegen z. B. der Dialog der Lustspiele! A. scheint sich bewußt geworden zu sein, daß ihm das Schauspielerische zum Dramatiker mangle (vergl. Mbl. S. 316).

§ **132.** So ist auch A.s Sprache nicht dramatisch, auch sie eher breitschultrig, gedrungen als schlank. Ihr Eigenstes gibt sie in der Erzählung und Betrachtung. Zum Drama fehlt ihr das Pointierte, Scharfgeschliffene, Schneidende; sie versagt ebenso im Wortwechsel wie in Augenblicken glühender Leidenschaft. Wo A. aus seinem Naturell herauszukommen sucht, spürt man leicht das Künstliche. So bemerkte Keller im „Hofer" „ein affektiertes Haschen . . . nach schlagender Lakonik, Naivetät oder weiß der Teufel was" (Brf. K.s an Hettner v. 29. V. 50).

§ **133.** Wenn A. immer tiefer in die Kenntnis des Dramatischen eindrang und er seine Studien kritisch treffend anwandte, so konnte es ihm doch nie gelingen, im Drama selbst etwas Ganzes zu schaffen. Wie ein Deutscher kein Franzose wird, weil er die französische Sprache erlernt hat, so wurde aus dem Epiker A. trotz seiner Studien kein Dramatiker. Das Drama war nicht seine Muttersprache, und man hörte ihm stets den fremden Akzent an. Auch gegen Normen, die ihm geläufig waren, verstieß A. immer wieder. Der Ausgang in der „Seltenen Frau" ist nicht nur überraschend, sondern verblüffend. Die Zusammensetzung der beiden Verlobungspaare hätte ebenso gut, nein eher umgedreht sein können. Die alten Fehler kehren immer wieder. Von einem Fortschritt kann nicht die Rede sein; ja die Lustspiele bedeuten einen Rückschritt gegenüber dem „Wahrspruch", der entschieden sein relativ bester Versuch ist.

§ **134.** Welches aber war das Element, das A. bei aller Erkenntnis seiner Mängel, trotz aller Mißerfolge immer wieder dem Drama zutrieb? Es war der Sinn für das Tragische, das sich freilich episch wie dramatisch äußern kann, wie A. selbst einmal hervorhebt (Brf. a. Jak. v. 28. VIII. 66). Er hat einen

feinen Sinn für den Konflikt. Dies zeigt sein „Hofer", sein „Wahrspruch" nicht minder wie z. B. „Diethelm von Buchenberg", wie „Lehnhold", wie „Landolin von Reutershöfen". Den Konflikt in der „Frau Professorin" verstand die Birch-Pfeiffer dramatisch auszubeuten; auch seine Romane und verschiedene Erzählungen wurden dramatisiert. An Konfliktideen ist A. reich, man denke an die mannigfachen Dramenpläne sowie daran, daß er öfter die Konflikte einzelner Dramen anders gewendet wünschte. Freilich äußern sich die Konflikte A.s weniger in akutem Aufeinanderstoßen der Gegensätze, sondern eher in allmählicher, in chronischer Entwicklung, klingen öfter nach langem seelischen Kampfe in der Brust eines einzigen aus. So ließen sich seine Vorschläge für die „Jungfrau von Orleans" wie für „Uriel Akosta", die nach A. in sich zu Grunde gehen sollten (vergl. Brf. a. Jak. v. 25. IV. 50, D. E. S. 66), eher episch als dramatisch verwirklichen. Abgesehen von jener psychischen Beziehung zum Drama, mag wohl der mannigfache Umgang mit Dramatikern und Schauspielern dazu beigetragen haben, A.s Interesse für das Dramatische anzuregen und zu steigern. Jedenfalls neigte A. immer mehr zur Tragödie als zur Komödie; für diese fehlte ihm überlegener Humor und Leichtigkeit.

§ **135.** Dramatikern und Schauspielern vermochte A., gerade weil seine Natur in einem Sinne gleich-, in anderem entgegengeartet war, mit voller Hand zu geben*[4]. Das, was A. nicht vergönnt war, nämlich die bäuerliche Welt dem Drama zu gewinnen, das hat, vielfach von ihm beeinflußt, L. Anzengruber erreicht*[5].

§ **136.** Das Schlußergebnis meiner Untersuchung ist folgendes: Der auffallende Widerspruch zwischen dem auch speziell dramaturgisch reichen Gehalte der Studien A.s und dem Mißerfolge der Dramen, der zunächst bei flüchtigem Betrachten zwei Möglichkeiten erwarten ließ, entweder, daß der Wert dieser Studien ein bloß scheinbarer wäre oder 2. daß der Mißerfolg der Dramen lediglich auf Ungunst der Verhältnisse beruhte, hat sich durch diese Untersuchung auf andere Weise, nämlich folgendermaßen erklärt: 1. Die Studien haben einen mehr als nur historischen Wert. Die zu Grunde liegenden Normen dürfen großenteils Gültigkeit beanspruchen. 2. A. war Epiker, nicht

Dramatiker. Zum Drama zog ihn, abgesehen von einzelnen äußeren Momenten, lediglich der Sinn für den Konflikt. Das Mißgeschick seiner Dramen war kein Zufall, sondern Notwendigkeit. 3. Die dramaturgischen Normen, deren Kenntnis auffällt, sind nicht A.s Eigentum, sondern eklektisch von anderen übernommen.

---

# Anmerkungen.

Zu § **10** * [1]). A. rügt an „Ella Rose" eine „aberwitzig vage Phrase vom weiten Band der Ehe", die in der ersten Buchausgabe von 1863 fehlt, wohl aber sich in dem Manuskriptdruck von 1856 findet. Die allerdings phrasenhafte Stelle lautet u a.: „ . . . eine wahre Ehe muß weit und groß sein wie das Leben" (V. letzter Auftritt). Es ist nicht ausgeschlossen, daß Gutzkow die Wendung auf die Kritik A.s hin, die ihm vielleicht durch einen Dritten, etwa Dawison vermittelt wurde, fallen ließ (vergl. auch Houben, Emil Devrient: Brief Gutzkows an Emil Devrient vom 24. II. 56).

Zu § **62** u. **77** * [2]). Daß der Amtmann in das Forsthaus kommt mit der Begründung, daß „er hier, wo er gegessen, sein Protokoll noch einmal" lesen wolle, sowie das Geldanerbieten des Oberförsters (D. E S. 10/11) sind nicht, wie Neumann-Hofer vermutet, „törichte Eigenmächtigkeiten der Dresdener Regie", sondern beides findet sich in der Erstausgabe der „Jäger" von 1785. Interessant ist es, daß Ifflands Änderungen hier A.s Kritik bestätigen. Etwas Ähnliches stellte übrigens Bettelheim D. E. S. 240 (oder Nation 1889) fest.

Zu § **90** * [3]). Die Unvollkommenheit der chronologischen Erwägungen dürfte — wenigstens unter Umständen — noch durch einen vierten und fünften Grund gesteigert werden. 4. bringt nämlich Heydrich zumal für die Jahre 1840—51 nur eine Auswahl aus den L.schen Aufzeichnungen, und 5. ermöglicht die Einrichtung der von Heydrich herausgegebenen Shakespearestudien nur eine ungefähre Datierung. Freilich praktisch kommen diese beiden Gründe für unsere Erwägungen kaum in Frage, da durchweg die betreffenden Ansichten L.s eher auftreten als die A.s.

Zu § **135** * [4]). Laube dankte A. die Anregung zu den „Karlsschülern" (vergl. Schriften d. Gesellsch. f. Theatergesch. VIII S. 231 ff. u. Hesse 25, S. 156). — Seinen Freund Ludwig, den hamletisch Zaudernden, ermunterte er immer wieder zur Ausführung seiner Entwürfe (Brf. L.s v. 9. XI. 54 an A.). Vor allem aber dankte ihm L., wie er selbst in einem Briefe an A. vom 11. IV. 56 bekennt, „die völlige Umbildung" seines Talentes. A. hatte ihn, damit er aus dem Naturalismus der Darstellung

herauskäme, auf epische Gestaltung hingewiesen. (Denn „Sprechweise und Gehalt zeigten sich unaufhörlich die Zähne.“) — Anregend wirkte A. auch auf Wilbrandt (Brf. a. Jak. v. 13. X. 75 u. 20. II. 78). — Wie er auch auf den Schauspieler zu wirken vermochte, bestätigt dem Verfasser eine liebenswürdige Mitteilung L. Barnays vom 25. IV. 11: „ . . . bei seiner tiefen Liebe für die Kunst des Schauspielers ist es selbstverständlich, daß er sich mit Eifer und Liebe über meine Darstellungen mit mir eingehend besprach und mit all' der Herzenswärme und Offenherzigkeit, die den prächtigen Mann auszeichnete, seine lobenden und tadelnden Bemerkungen äußerte“.

Zu § **135** * [5]). Vergl. Zeitgeist 1909 No. 48—50: „Auerbach und Anzengruber“. Ähnlich führt Brahm Björnsons „Fallissement“ letzten Grundes auf A.s „Diethelm von Buchenberg“ zurück (vergl. Dtsch. Rundsch. XXX. S. 466).

# Lebenslauf.

Ich, Johannes Wolfgang Friedrich Sebrecht, evangelisch-reformierter Konfession, wurde geboren in Leipzig am 2. September 1888 als Sohn des 1895 bereits verstorbenen Kaufmanns Friedrich Sebrecht und seiner Ehefrau Alice geborene Jantsche. In meiner Vaterstadt besuchte ich zunächst eine höhere Bürgerschule, dann ein humanistisches Gymnasium, die Nikolaischule, die ich Ostern 1908 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich bezog nunmehr die Universität Leipzig und studierte Germanistik, Philosophie, Pädagogik, Kulturgeschichte und Ästhetik. Meine wissenschaftliche Ausbildung empfing ich in den Vorlesungen oder seminaristischen Übungen der Herren Professoren bezw. Privatdozenten v. Bahder, Barth, Bergmann, Bethe, Brandenburg, Deutschbein, Doren, Friedmann, Goldfriedrich, Hirt, Holz, Jungmann, Klemm, Köhler, Köster, Lamprecht, Lipps, Merker, Meumann, Richter, Schmeidler, Seeliger, Sievers, Volkelt, Witkowski, Wundt. Zurzeit bin ich in Würzburg immatrikuliert, um dort meine Studien zu beenden. In Würzburg hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren Marbe und Roetteken.

Wertvolle Ratschläge für meine Arbeit verdanke ich besonders Herrn Professor Dr. Roetteken in Würzburg.

Die mündliche Prüfung fand am 13. Juni 1912 statt.